ZNAK

MIESIĘCZNIK

STEFAN SWIEŻAWSKI: WYTWÓRCZOŚĆ A PIĘKNO □ **JERZY ZAWIEYSKI:** PROBLEMAT ARTYSTY □ **JACEK WOŹNIAKOWSKI:** PIERWIASTKI RELIGIJNE W SZTUCE PLASTYCZNEJ □ **SYGRYDA UNDSET:** KRZAK GOREJĄCY □ **O. ALBERT KRĄPIEC:** ZAGADNIENIE PRACZŁOWIEKA □ **KS. EUGENIUSZ DĄBROWSKI:** „DZIEJE CHRYSTUSA" DANIEL ROPSA.

KRAKÓW

WRZESIEŃ 1951

29

REDAGUJE ZESPÓŁ

Członkowie zespołu: **Antoni Gołubiew, Hanna Malewska, Stefania Skwarczyńska, Stanisław Stomma, Stefan Świeżawski, Jerzy Turowicz, Jerzy Zawieyski**

REDAKCJA: **Kraków, ul. Sobieskiego 3, III p., m. 8. Tel. 598-46**

ADMINISTRACJA: **Kraków, ul. Wiślna 12, tel. 576-49**

GODZINY PRZYJĘĆ REDAKCJI:

codziennie od 10—12

ADMINISTRACJA: **codziennie od 9—13**

CENA ZESZYTU — 4.50 ZŁ

W PRENUMERACIE — 4.20 ZŁ

Prenumeratę wpłacać należy na konto P.K.O. Nr. IV 8684/110 P. P. K. „RUCH" — „Tygodnik Powszechny" („ZNAK")

M-2-18550

DRUKARNIA PRASOWA W KRAKOWIE, PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE, KRAKÓW, UL. WIELOPOLE 1

Adam Stefan Sapieha.

W dniu 23 lipca 1951 zmarł w Krakowie Kardynał Adam Stefan Sapieha, Książę-Metropolita Arcybiskup Krakowski. Dostojeństwo kościelne przez niego piastowane postawiło go na świeczniku życia katolickiego. Ale to nie tylko stanowisko, tytuł i dostojeństwo były przyczyną tego głębokiego wstrząsu i przejęcia, które na wieść o tej śmierci przeżyły szerokie masy katolickie w Polsce. Postać Kardynała Sapiehy znana była dobrze nie tylko ludności tej diecezji, której był on pasterzem. Kardynał Sapieha czczony był i kochany jako człowiek. W okresie czterdziestoletnich niemal rządów archidiecezją krakowską jego sylwetka duchowa i charakter jego zarysowały się z całą wyrazistością, a szczególnie w straszliwych czasach jarzma hitlerowskiego. „To jest wielki charakter, to jest człowiek niezłomny", mówiono o nim powszechnie, bo takim się dał poznać. W narodzie polskim żyje głęboka tęsknota za tą wielkością, która wyraża się siłą woli, odwagą cywilną i nieskalaną, heroiczną czystością postawy moralnej. Uosobieniem tych cech był Adam Stefan Sapieha.

W swojej pięknej mowie pogrzebowej w Katedrze Wawelskiej wygłoszonej, wykazał Ks. Prymas Wyszyński źródła i genezę tej wielkości charakteru. Była to siła woli i mądrość życiowa oparta na głębi życia nadprzyrodzonego. Z żywego kontaktu z Bogiem czerpał zmarły Kardynał swoją siłę, prawość i miłość do świata. Dlatego można o nim wypowiedzieć te słowa, które tak rzadko bez zuchwałości w stosunku do kogokolwiek odniesione być mogą: ecce homo catholicus. Stał się żywym wzorem człowieka uosabiającym cechy katolickiego ideału charakteru.

I wielkość duchowa jest testamentem ideowym, który pozostawił.

REDAKCJA

ZNAK

MIESIĘCZNIK

ROK VI — LIPIEC 1951 — NR 3 (29)

STEFAN SWIEŻAWSKI

WYTWÓRCZOŚĆ A PIĘKNO

Córce mej, Helenie, poświęcam.

Każdy z nas przeżywa nieraz tę bolesną, nawet tragiczną świadomość, że życie jego przemija, pędzi, gna jakąś tępą, ślepą nocą, wciągając go w orbitę niezliczonych trosk i konfliktów, naogół całkowicie go pochłaniających. Czasem, w rzadkich chwilach ciszy i skupienia, ogarnia nas ból i żal, że tak gnamy bez sensu, że przechodzimy obok tylu wielkich i ważkich rzeczywistości, w ogóle ich sobie nie uświadamiając; że to jedno, jedyne, krótkie jak sen życie zużytkowujemy na sprawy nieważne, bez trwałego znaczenia, dziś bez reszty nas absorbujące a jutro już zatopione w bezpowrotnym zapomnieniu. Ten styl życia, pochłonięty absolutnie władającym nami aktywizmem, stanowi może największe zło naszych czasów i kultury wytworzonej przez naszą rasę; zuboża nas on zatrważająco, wysusza, wtłacza w nas smutek, pozbawia tego, co w życiu najważniejsze, zatruwa same korzenie naszego bytowan'a. Trudno nam też w tym wirze, w który wciąga nas rzeczywistość, znaleźć choć chwilkę na skupienie i na zastanowienie, na ten oddech wewnętrzny, który równie nam jest konieczny jak pokarm i oddech fizyczny — i w którym po-

czyna się wszystko to, co wielkie, trwałe, prawdziwie wartościowe. — Trzeba koniecznie takich właśnie chwil głębokiej, pozbawionej konkretnego celu refleksji, aby na rzeczywistość, której jesteśmy cząstką, spojrzeć okiem prawdziwej mądrości, mającej najwięcej pokrewieństwa ze spojrzeniem dziecka. Są to te bezcenne momenty, w których nagle doskonale nam znane przedmioty i fakty stają przed nami przemienione, inaczej naświetlone, jak znany, banalny krajobraz w purpurze zachodzącego słońca. Są to te postoje w naszej życiowej gonitwie, chwile sprzyjające z d u m i e n i u, które wedle Platona i Arystotelesa jest źródłem wszelkiej prawdziwej filozofii.

Tylko w takim spojrzeniu na rzeczywistość stanie się nam jasne i sensowne to, co w perspektywie bieżących trosk i zabiegów uchodzi zupełnie z pola naszej świadomości. Trzeba właśnie takiej prostej, przeprowadzonej bez uprzednich założeń refleksji, aby sobie zdać sprawę, że ś w i a t, którego jesteśmy obywatelami, jest k o s m o s e m a nie chaosem, że rządzi nim jakiś przeogromny, przekraczający możność naszego pojmowania ład — i że jestestwa wszechświat zaludniające uporządkowane są wedle stopnia ich doskonałości, tworząc hierarchię zależną od bogactwa spełnianych przez nie funkcji. Zasadnicza, choć dla przyrodnika niewyraźna granica między jestestwami żywymi i martwymi nie jest jedynym z wielkich szczebli tej drabiny hierarchicznej; w królestwie życia przebiega inna linia demarkacyjna, oddzielająca organizmy pozbawione poznawania od tych, które poznają. Nie możemy w tej chwili wchodzić w bliższą analizę procesu poznawczego; wystarczy, gdy uświadomimy sobie, że przedmiot zdolny do poznawania wchodzi dzięki aktom poznawczym w swoisty kontakt z poznawanymi przez się przedmiotami, sam się przy tym dziwnie rozprzestrzeniając i wzbogacając. Ale poznanie winniśmy pojmować szeroko, wyczerpująco. Nie tylko przejawia się nam ono wśród otaczających nas jestestw świata organicznego w dwu istotnie różnych piętrach: poznania zmysłowego i umysłowego — ale zarówno na niższym, jak i na wyższym z tych pięter stanowi poznanie źródło trzech rozmaitych przejawów życia, które możemy zaobserwować zarówno na płaszczyźnie życia zmysłowego (zwierzęta), jak i duchowego, umysłowego (człowiek). Wszelkie więc jestestwo żywe, poznające, zarówno poznaje niejako dla samego poznawania, jak też poznaje w celu jakiegoś działania, które może być bądź postępowaniem czyli dążeniem, bądź wytwarzaniem.

Odrębność tych trzech typów poznawania: poznawania teoretycznego i dwojakiego poznawania praktycznego, dotyczącego postępowania i wytwarzania, najwyraźniej dają się wyodrębnić w życiu ludzkim, choć i u zwierząt możemy zaobserwować jakby pierwsze, rudymentarne zarysy tego, co pełne i rozwinięte występuje u człowieka. Zwierzęta nie są zdolne do przekroczenia granicy świata konkretu — i właśnie z tego powodu nie mogą wyjść poza mowę wykrzyknikową, nie będąc zdolne do mowy artykułowanej, zakładającej posiadanie pojęć ogólnych. Podobnie i wytwórczość w świecie zwierzęcym jest jednoznacznie i niezmiennie, raz na zawsze określona. Niemniej, w jakimś szerokim, nieścisłym znaczeniu, również i zwierzęta wytwarzają; możemy więc mówić o zwierzęcej wytwórczości. Całe nasze poczucie językowe sprzeciwia się jednak twierdzeniu, że zwierzęta posiadają kulturę. Wyobraźmy sobie naszą ziemię w jej rozwoju obejmującym setki tysięcy lat, zaludnioną wyłącznie tylko przez zwierzęta. Napewno usiana byłaby powierzchnia naszego globu niezliczonymi odmianami gniazd, jam przemyślnie pobudowanych, domków bobrowych, mrowisk, kopców termitów, barci, sieci pajęczych itp. wytworów zwierzęcych — ale odmiany tych produktów byłyby zawsze takie same, na jotę nawet nie uległyby zmianie, jak długo trwałby gatunek zwierząt, do którego działań należałaby dana wytwórczość.

Ta trwałość i niezmienność wytwórczości zwierzęcej umieszcza ją w królestwie natury czyli konieczności, któremu przeciwstawiamy świat wolności, w którego kręgu mieści się wytwórczość człowieka, przejaw ducha i wolności. Przez to jednak, że zwierzęta i całą ich wytwórczość zamykamy w obrębie świata natury i konieczności (a stąd i piękno wytworów zwierzęcych zaliczamy do piękna przyrody) — nie wracamy do mechanizmu kartezjańskiego, który w zwierzętach widział jedynie doskonałe automaty. Zarówno poznawanie jak i postępowanie i wytwarzanie zwierzęce jest w swoistym znaczeniu spontaniczne, poczyna się w głębiach psychiki zwierzęcej ale stosować się musi do praw psychiką tą rządzących. A rządy sprawia tu zmysłowy instynkt, nie zaś duchowy rozum i dlatego nie ma wolności w działalności zwierzęcej. Instynkt w sposób konieczny i jednostajny określa wytwórczość zwierzęcia, w której na swój sposób przejawia się piękno posłusznego ustanowionym przez Boga prawom natury świata materialnego. Ale dopiero w człowieku, w jego duchowej sponta-

niczności i w pewnym sensie nieograniczoności jego działań (nieskończone, choć ograniczone horyzonty poznawania, doskonałości moralnej i wytwórczości!) mamy do czynienia z kulturą, która, wedle Fr. Bacona, jest poprostu „człowiekiem dodanym do natury". W wytwórczości ludzkiej, która z racji swej rozumności a przez to i wolności jest w pełni wolna, panuje też swoiste piękno — ale piękno tak różne od piękna pajęczyny lśniącej w kropelkach prześwietlonej słońcem rosy lub misternie utkanego gniazdka, jak różnym jest człowiek od najdoskonalszego nawet zwierzęcia.

Piękno towarzyszące całej przyrodzie martwej, ożywionej a również i najwyższym jej przejawom, do jakich należy wytwórczość zwierzęca — jest w pewnej perspektywie pięknem pełniejszym i doskonalszym od piękna wytworów człowieka. Cała przyroda wraz z człowiekiem to niejako pośredni ślad (jakby powiedział Platon: cień) Boga — a wytwórczość ludzka to dopiero ślad drugiego stopnia (cień cienia w terminologii platońskiej). Ale wielkość człowieka w tym się właśnie przejawia, że jest on nie tylko, jak cała przyroda, powolnym narzędziem Boga i Jego planu — ale że dzięki swej wolności przedłuża on w pewnym sensie samą twórczość bożą, naśladując Boga jako Stwórcę. I dlatego zaludniając świat swymi wytworami człowiek jako wolny wytwórca (naśladujący Stwórcę!), jako *homo-faber* ustanawia też swoiste piękno, za które jest odpowiedzialny. Piękno poczyna się w głębiach ludzkiego ducha, podobnie jak i w głębokim ukryciu życia duchowego rodzi się sam proces twórczy, którego dopiero końcowym etapem jest sam wytwór, czyli wykonane dzieło. Można więc sparafrazować to zdanie Pisma św. i zastosować je do wytwórczości: „cała jej chwała — i całe jej piękno od wewnątrz" (Ps. XLIV, 14). W tym świetle zrozumiemy też całą wagę tak trudnego i niestrawnego w pierwszej chwili dla współczesnych określenia sztuki jako cnoty, czyli umysłowej sprawności, jakie znajdujemy u Arystotelesa czy u św. Tomasza. Sztuka to nade wszystko to, co rozgrywa się w duchowej, poznawczej sferze naszego umysłu, to dojrzewanie, krystalizowanie się pomysłu; wytwór to koniec długiego procesu, który zaczyna się od tworzenia pomysłu. I znów słuszne jest nasze poczucie językowe, gdy przyznając zwierzętom wytwórczość w szerokim znaczeniu, odrzucamy jednak jako nieuzasadnione pojęcie sztuki zwierzęcej, jeżeli przez wyraz „sztuka" rozumiemy sprawność intelektualną, a zwierzęta intelektu, czyli umysło-

wej, duchowej władzy poznawczej nie posiadają. Ta „w e w n ę t r z n o ś ć“ i duchowość ludzkiej wytwórczości, dzięki czemu różni się ona *toto coelo* od zwierzęcej, stanowi też uzasadnienie sensowności tego pytania, które stawiali starożytni: czy ktoś pozbawiony rąk może być wielkim rzeźbiarzem?

Typ współczesnego mieszkańca miast, a przeważnie spośród takich rekrutuje się już od wieków tzw. „świat intelektualny“, życie swoje spędza niewątpliwie w warunkach anormalnych, niezgodnych z wymaganiami natury ludzkiej. Chodzi tu już nie tylko o ten pośpiech i o to zagonienie, o którym wspominaliśmy na początku tych rozważań — ale o brak stałego, bezpośredniego kontaktu z przyrodą, której jesteśmy integralnym i szczytowym przejawem. Przecież każdy z nas, gdy zliczymy dnie i godziny naszego życia, ma o wiele więcej, ba, nieporównanie więcej do czynienia ze swym biurkiem, krzesłem, łóżkiem, domami, schodami, jezdniami, książkami, aktami i innymi przedmiotami, będącymi wytworami człowieka, niż z glebą, roślinami, zwierzętami: z przyrodą. Powoduje to nie tylko wielkie ubóstwo naszego życia i brak owego bliskiego, codziennego stykania się z bezpośrednim śladem Boga, niosącym ze sobą blask Jego piękna, nie tylko szkodzi naszemu przyrodzonemu i nadprzyrodzonemu życiu — ale pociąga za sobą pewne stałe spaczenie w spojrzeniu na rzeczywistość, spaczenie, które w wielkiej mierze utrudnia człowiekowi nowożytnemu osiągnięcie najwyższego naturalnego poziomu duchowego, paraliżując u podstaw rozkwit mądrości. Kardynalnym zaś założeniem wszelkiego, z mądrości zrodzonego, filozoficznego spojrzenia na rzeczywistość jest właśnie przeprowadzenie dychotomicznego podziału wszystkich otaczających nas przedmiotów na b y t y n a t u r a l n e i na w y t w o r y. Chodzi o to, by mieć pełną świadomość, że w swej strukturze najgłębszej, dostępnej analizie ontologicznej, czymś zasadniczo i gruntownie innym jest byt naturalny (człowiek, który przed chwilą przeszedł koło mnie, brzózka, którą widzę w odległości niewielu metrów, muszka, która wygrzewa się przy mnie na słońcu) — i wytwór (fotel pleciony, na którym teraz siedzę, domek, który widzę przed sobą, zegarek, który noszę na ręce). Istnieje więc rzeczywiście i konkretnie na globie ziemskim cała ogromna liczba przedmiotów, których materiał (surowiec) stanowią wprawdzie byty naturalne (nikt poza Bogiem nie tworzy z nicości) — ale których suma składa się właśnie na ową widzialną powłokę człowieczego dorobku kulturalnego, „dodatku“

dołożonego przez nas do natury. Wytwórczość nasza dosłownie zapełnia ziemię, kontynuuje odrębny „świat w świecie", świat wytworów w świecie natury. Całe zagadnienie, którym się teraz zajmujemy, sprowadza się ostatecznie do pytania dotyczącego założeń, w myśl których świat wytworów, podobnie jak świat natury, z chaosu coraz pełniej będzie się przeistaczał w kosmos.

Skoro uświadomiliśmy już sobie, że odrębną sferą naszej duchowej działalności jest wytwórczość, która, będąc cnotą intelektualną, zasadniczo różni się od kierowanej instynktem wytwórczości zwierzęcej i skoro zwróciliśmy uwagę na dwie odrębne klasy bytów, bez reszty wyczerpujące rzeczywistość: klasę przedmiotów naturalnych i wytworów, — możemy teraz rozważyć dalsze trudności, które wiążą się z zagadnieniem stosunku wytwórczości do piękna. Spośród wielu problemów, które się tu nasuwają, na dwa tylko pragnę zwrócić uwagę. Każdy z nich dotyka pewnego niebezpieczeństwa, które, jak zwykle, polega na pokusie „drogi skrajnej", na zagubieniu złotego środka i umiaru. — Pierwsze spaczenie, które często zakrada się w nasze pojęcie o wytwórczości zapuściło głęboko korzenie w nasze zapatrywania na poznanie (najczęściej zapatrywania nie wyraźnie uświadomione lecz przyjęte i dziedziczone). Wypływa to spaczenie najczęściej z sensualizmu, który przeczy istotnej różnicy między zmysłową (cielesną) a umysłową (duchową) sferą naszych przeżyć i łączy się zarazem z nominalizmem i z reizmem, wyłącznymi niemal władcami życia umysłowego epoki, której owoce dziś spożywamy. Prądy te niosą ze sobą wyłączny kult konkretu: danego, zmysłowo dostrzegalnego, czasowo-przestrzennie wyznaczonego, szczegółowego przedmiotu, potępiając przy tym jako niedopuszczalne każde postaciowanie i traktowanie jako realne tego, co zmysłowo nieuchwytne. Na gruncie teorii wytwórczości i sztuki wyraża się to stanowisko w całym nacisku położonym wyłącznie lub prawie wyłącznie na samym dokończonym już, pełnym wytworze — i to na wytworze w jakiś sposób zmysłowo dostrzegalnym. W procesie wytwórczym, który, jak mówiliśmy, poczyna się w głębi naszego poznawania umysłowego, gdzie powstaje pomysł (przejaw geniuszu) i przechodzi przez szereg czynności wytwarzania (przejaw talentu) do gotowego dzieła — zapomina się niejako o fundamencie, o splotach korzeni, a uwzględnia się tylko to, co wyrasta na powierzchni.

W myśl tego rodzaju poglądów zatraca się świadomość tego, że przynajmniej niektóre nasze wytwory są duchowe. Świadomość ta usprawiedliwiała niegdyś odrębność tzw. sztuk wolnych czy wyzwolonych, podkreślając, że sztuki te, w przeciwieństwie do służebnych, produkują wytwory czysto duchowe (utwory literackie, rozumowania, dowody matematyczne, harmonie muzyczne itp.), dla których jest czymś zupełnie przypadkowym, że przejawiają się nam one w postaci zmysłowo uchwytnej. Ale przez takie przeciwstawienie sztuk, których dzieła są z istoty swej duchowe — sztukom służebnym, czy też mechanicznym, wytwarzającym przedmioty materialne, można łatwo, sprzeciwiając się materialistycznej i sensualistycznej koncepcji wytwórczości, wpaść w drugą skrajność, wprowadzając skrajnie spirytualistyczną i dualistyczną ocenę w strefę wytwórczości. W myśl bowiem tej teorii, pojmując czysto duchowo pewien wycinek ludzkiej wytwórczości, pozbawia się całkowicie duchowych soków żywotnych całą wielką resztę tej wytwórczości, pojmując ją mniej lub bardziej mechanistycznie. — Ale podobnie jak i na innych płaszczyznach teorii filozoficznych, tak samo i w teorii sztuki możemy z całym przekonaniem stwierdzić, że zachodzi istotna zależność teorii sztuki od koncepcji człowieka, od antropologii filozoficznej. Zgodnie z poglądami materialistyczymi, trzeba i na wytwórczość patrzeć tylko od strony wytworu pojętego materialnie. Na gruncie dualistycznie-spirytualistycznej teorii natury ludzkiej traktującej człowieka jako zlepek duchowej i cielesnej substancji (platonizm, augustynizm, kartezjanizm) również i wytwórczość będzie dwojaka: pewien jej wycinek będzie czysto duchowy a wielka reszta mechanistyczna, somatyczna, bez duchowego korzenia. Jednak zgodnie z poglądem traktującym człowieka jako monolit (arystotelizm, tomizm), wiążący stale i we wszystkich swych przejawach ducha z materią, również i cała wytwórczość ludzka będzie musiała być u źródła swego duchowa.

Wniosek ten bardzo jest ważny we wszystkich swych, daleko sięgających następstwach. A więc właśnie dlatego, że wytwórczość człowieka różni się od wytwarzania zwierzęcego, że stanowi ona cnotę czyli sprawność naszej duchowej władzy poznawczej: intelektu praktycznego, dlatego niema takiego działu wytwórczości ludzkiej, która nie byłaby duchowa. W tej mierze więc, w jakiej nasza działalność wytwórcza nie wypływa z nawyku czy z tresury lecz z refleksji i z wolnej decyzji,

opartej o rozum, jest ona owocem duchowej sfery naszej osobowości: zupełnie obojętne, czy mamy do czynienia z kompozycją muzyczną, z dziełem malarskim, z robotą szewca, kucharki, praczki, czy nawet zmechanizowaną pracą fabryczną. Wszędzie, gdzie człowiek świadomie dodaje coś do natury, wszędzie, gdzie cośkolwiek wytwarza, — tam zawsze tworzy dzieła kultury, które muszą być zrazu pomysłem, poczętym w głębinie ludzkiego ducha, zanim zaistnieją jako wykończone dzieła. Naturalnie, że zachodzi jakaś przepastna różnica skali elementu duchowego kryjącego się w symfonii Beethovena i w tanim, łódzkim perkaliku, nie mniej również i ten perkalik a nawet każda część skomplikowanej maszyny jest przejawem ludzkiego ducha. — Mam wrażenie, że ta teza o duchowej genezie całej wytwórczości człowieka jest twierdzeniem ważnym i brzemiennym w następstwa. Jeżeli po owocach poznajemy wartość drzewa przynoszącego dane owoce, to patrząc na wytwórczość człowieka danej epoki, czy danego kręgu kultury możemy wyciągnąć wnioski dotyczące życia duchowego, panującego u przedstawicieli badanego przez nas środowiska. Jeżeli biadamy, że zalewają nas fale tandety, jeżeli bolejemy, że w przeciwieństwie do wielu minionych epok, czasokres, w którym żyjemy, nie wytworzył żadnego stylu na większą skalę, jeżeli z drugiej strony stwierdzamy pewne wartości, jak solidność, celowość czy wreszcie i piękno przedmiotów, którymi się posługujemy — to wypadnie nam zawsze pamiętać, że wszystko to nie jest skutkiem powierzchownego tylko ścierania się sił, ale że tryska z głębin, z bogactwa lub pustek ludzkiego ducha. Duchowość całej naszej wytwórczości stwarza dopiero właściwe podłoże pod poczucie odpowiedzialności za tę sieć wytworów, którą zarzuca człowiek na kulę ziemską, jako na siedzibę swego pielgrzymowania ku wieczności. Gdyby też nie ta teza o duchowym rodowodzie wszelkiej sztuki, trudno by nam było znaleźć punkt zaczepienia w głównym temacie naszych obecnych rozważań, którym jest stosunek wytwórczości do piękna.

Odkładając do zakończenia tych dociekań samą analizę pojęcia piękna i jego głównych elementów, przechodzimy obecnie do drugiego z zapowiedzianych zagadnień, które wprowadzi nas już w samo serce głównego tematu. Jeżeli pokusa ułatwionej, bo skrajnej drogi może nas zaprowadzić, jak widzimy, bądź na manowce materialistycznego sensualizmu, bądź też na błędny szlak dualizmu spirytuali-

stycznego, — to niebezpieczeństwo ekstremizmu zawisło też i nad zadomowionym w naszej mowie terminem „sztuki piękne". Z punktu widzenia historycznego, wyrażenie to dość późno weszło w użycie w tym znaczeniu, jakie mu dziś nadajemy. Dziwne były koleje sztuk, które obecnie zaliczamy do „pięknych": ani poezja, ani taniec, ani nawet malarstwo, ani rzeźba nie były wymieniane odrębnie wśród najwyższej kategorii sztuk, mianowicie pośród sztuk wyzwolonych; jedynie muzyka (i to przede wszystkim teoretyczna, jako teoria proporcji i harmonii) królowała w kręgu *quadrivium*, a wedle niektórych koncepcji towarzyszyły jej nieodłącznie: poezja i taniec. Sztuki plastyczne, wraz z ich królową architekturą, zaliczane były do sztuk służebnych, czyli mechanicznych, — tych więc, które z racji wysiłku mięśni, koniecznego przy urzeczywistnianiu ich wytworów, uważano za sztuki niższego rzędu i których rzemieślnikami bywali niewolnicy. Zarówno w starożytności jak i w średniowieczu wyśledzić możemy wyraźnie etapy procesu uszlachcania pogardzanych zrazu sztuk plastycznych. Gdy chodzi o czasokres nam bliższy, o przełom średniowiecza i czasów nowożytnych, to, choć w wiekach średnich nieraz odzywały się głosy domagające się zaliczenia malarstwa i rzeźby do rzędu sztuk wyzwolonych, to jednak w praktyce proces ten dojrzewał bardzo wolno; jeszcze Leonardo da Vinci, dopuszczając już malarza do rzędu artystów (*artes liberales* — sztuki wyzwolone), gdyż przy pracy swojej nie wysila się, nie brudzi i może się przy niej oddawać innym wzniosłym zajęciom (np. słuchanie muzyki lub poezji), — nie uznaje zarazem praw rzeźby do tego stanowiska. Trzeba było dopiero epoki baroku, aby rzeźba wraz z architekturą dołączona została do towarzystwa muzyki i poezji, które już uprzednio przybrały do swego grona malarstwo.

W ten sposób, podczas gdy logika, geometria, arytmetyka i astronomia coraz bardziej stają się naukami, dawne *trivium* i *quadrivium* wyłania z siebie nową grupę sztuk, których wytwory nie służą jedynie do zaspokajania niezbędnych potrzeb lecz do umilenia i do ozdoby życia. Muzyka, poezja (obejmująca swym zasięgiem gramatykę i retorykę — i w ogóle coraz bardziej pokrywająca się znaczeniowo z pojęciem literatury pięknej: *belles lettres*), malarstwo i rzeźba stają się ośrodkiem krystalizacyjnym nowego, współcześnie zrozumiałego i potocznego dziś pojęcia sztuki, do którego dołączamy bliższe określenie: sztuka piękna. Doszło do tego, że pojęcie sztuk pięknych

zyskało pełne prawo obywatelstwa i że dziś nikt już nie powie, że logika czy astronomia jest sztuką, a również i pojęcie sztuki szewskiej czy kulinarnej wyraźnie „trąci myszką". Ten stan rzeczy nie byłby sam w sobie niepokojący, gdyby nie łączyło się z nim zjawisko groźne dla właściwego pojmowania wytwórczości. Związanie bowiem przymiotnika „piękny" jedynie i jakby wyłącznie z wymienioną grupą sztuk prowadzić może łatwo i rzeczywiście prowadzi do wniosku, że piękne dzieła mają produkować tylko artyści czyli przedstawiciele owych kilku zasadniczych „sztuk pięknych" i ich pochodnych — a cała reszta wytwórczości jako „nie-artystyczna" nie pozostaje w ogóle w żadnym stosunku do piękna. Znów całe zagadnienie sprowadza się tu do teoretycznego i praktycznego problemu umiaru. Trzeba wielkiej umiejętności, by z jednej strony nie zatrzeć różnicy między wytwórczością arcydzieł muzycznych czy malarskich a fabrykacją perkalików czy instalacji wodociągowych, z drugiej zaś, by nie uwięzić w ciasnym kręgu tzw. „sztuk pięknych", piękna, które z natury swej ma być znamieniem całego bytu, a więc nie tylko przedmiotów naturalnych i wybranych tylko arcydzieł ale wszystkich wytworów człowieka.

Piękno należy do naczelnych wartości, stanowi, jak stwierdza ontologia, *transcendentale* czyli powszechną właściwość bytu, podobnie jak jedność, dobroć, prawdziwość. Poprzez każdą ze swych zasadniczych działalności ujmuje człowiek od jakiejś strony rzeczywistość; każda z nich odnosi się specjalnie do jednego, określonego oblicza bytu. Poznanie obraca się w kręgu prawdziwości, postępowanie dotyczy w swoisty sposób dobroci — a sferą wytwórczości jest piękno. I jeżeli cała nasza wytwórczość ma w jakiś sposób urzeczywistniać piękno, to jednak nie każda wytwórczość w jednakowym stopniu. Aby to lepiej zrozumieć, aby zdobyć podstawę uzasadniającą różnicę piękna zaklętego w symfonii Beethovena i perkaliku łódzkim, trzeba sobie uświadomić, że zachodzi głęboko sięgająca paralela między stopniami prawdziwości w naszym poznawaniu a szczeblami piękna pośród wykonywanych przez człowieka wytworów, — pomijając już dziedzinę *ethosu*, postępowania, w której analogia znajdzie również swe zastosowanie. Nie sposób zagłębiać się nam teraz w piętra i w tajniki gmachu ludzkiej wiedzy, ale możemy stwierdzić niewątpliwie, że bardzo jest wiele rozmaitych typów nauk i różnych odmian poznawania — i że wszystkie one

w jakiś sposób zdobywają i realizują jakiś zakres prawdziwości. Pomijając wiedzę nadprzyrodzoną: poznanie wiary i doświadczenia mistycznego, stwierdzić nam wypada, że w zasięgu poznania przyrodzonego wszystkie niższe stopnie poznawania mają niejako swe usprawiedliwienie i uzasadnienie w najwyższym, dostępnym naszemu umysłowi poznaniu przyrodzonym, jakim jest poznanie metafizyczne; cała nasza wiedza znajduje swe oparcie w filozoficznej, metafizycznej mądrości. Ale nie wolno nam zapominać, że mądrość tym właśnie różni się od wiedzy, że w każdej wiedzy nie będącej mądrością kontemplacja prawdy służy jakiemuś celowi, dokonywana jest dla takich czy innych, teoretycznych czy praktycznych osiągnięć. Tymczasem mędrzec, metafizyk kontempluje dla samej kontemplacji, — prawda, którą zdobywa jest całkowicie bezużyteczna [1]), ma sens i wartość sama w sobie — i dlatego kontemplację mądrości porównuje św. Tomasz tak słusznie do gry i zabawy [2]), nawiązując do tego słynnego tekstu z Księgi Przysłów (8, 30—31) odnoszącego się do mądrości: „...z Nim byłam, wszystko urządzając i radowałam się na każdy dzień, igrając przed Nim...., igrając na okręgu ziemi". W epoce bomby atomowej i obozów wyniszczenia doświadczamy aż zbyt wyraźnie, co się dzieje, gdy użyteczna wiedza nauk szczegółowych zrywa przewody, przez które dopływa do niej pokarm ze zbiorników bezużytecznej mądrości.

Ale tak samo jak w sferze prawdy jest koniecznością, by w gmachu wiedzy ludzkiej istniał szczytowy jej przejaw: metafizyka, dziedzina mądrości — tak też i w zakresie wytwórczości trzeba, by istniała jakaś wytwórczość bezużyteczna, nie służąca żadnym innym celom, jak tylko doszukiwaniu się coraz to innych i coraz to doskonalszych sposobów ucieleśniania piękna. Jak więc warunkiem zdrowia i pełni naszego gmachu wiedzy jest metafizyka, tak gwarancją pełnowartościowej wytwórczości ludzkiej jest uprawa takiej sztuki, która nie spełniałaby żadnego użytecznego celu poza samą realizacją piękna. Rola tzw. „sztuk pięknych", uprawiających właśnie taką bezużyteczną wytwórczość, odpowiada

---

[1]) Bezużyteczna w dodatnim znaczeniu tego wyrazu — więc: bezinteresowna i znajdująca sama w sobie swe pełne uzasadnienie. W tym samym znaczeniu używany jest wyraz „bezużyteczny" i w dalszym ciągu.

[2]) Por.: prolog do IX Opusculum: Expositio super Boëthium de Hebdomadibus.

więc w sferze wytwarzania stanowisku metafizyki w dziedzinie poznawania. Oto jeden, i to ważny, aspekt naszego zagadnienia: sztuki piękne jako odrębna dziedzina wytwórczości mają swe uzasadnienie — i piękno symfonii Beethovenowskiej tak się ma mniej więcej do piękna wspominanego przez nas perkaliku, jak prawdziwość analiz ontologicznych do prawdziwości recepty stopu metali potrzebnego dla uzyskania materiału odpowiedniego do fabrykacji szyn czy gwoździ.

Przejdźmy jednak i do drugiej strony medalu. Jeżeli doszliśmy do wniosku, że pojęcie sztuk pięknych jest uzasadnione i że spełniają one ważne zadanie bezużytecznej służby pięknu, to trzeba zarazem jaknajmocniej podkreślić, że sztuki te nie mają żadnego prawa do wyłączności piękna. Jeżeli są one nazwane pięknymi, to nie w tym znaczeniu, by tylko one posiadały monopol na wytwarzanie dzieł pięknych. Tu właśnie dotykamy drugiego z wielkich niebezpieczeństw w zakresie wytwórczości. Jak cała wytwórczość ludzka w przeciwstawieniu do zwierzęcej jest duchowa, tak wszystkie wytwory człowieka a nie tylko dzieła sztuk pięknych mają być piękne. To jest ten wniosek, który musimy najmocniej podkreślić, gdyż, jak właśnie wspominałem, sam termin „sztuki piękne", przy pewnej jego interpretacji może prowadzić do przeświadczenia, że cała reszta wytwórczości, poza zakresem sztuk pięknych, jest przynajmniej na piękno obojętna i może być wobec tego wydana bezkarnie na łup brzydoty. I niewiele tu pomoże rozpowszechnianie, i to nawet w szerokim zasięgu, tzw. sztuki stosowanej. Trzeba sięgnąć głębiej, zrozumieć pojęcie piękna i porozumieć się na temat więzów łączących piękno z wytwórczością. W ostatnich czasach, trzeba przyznać, może nie w sferze teoretycznej ale w praktyce, poczyniono wiele kroków, które prowadzą do przerzucenia mostów pomiędzy zakresami tych, pozostających dotychczas w głębokim rozwodzie pojęć, jakimi są pojęcia wytwórczości i piękna. W dziedzinie poszukiwań stylu w architekturze, w urbanistyce, w planowaniu przestrzennym na różnych jego odcinkach, w zakresie ochrony przyrody i krajobrazu, w kierownictwie produkcją itd. widzi się tu i ówdzie próby i wysiłki, usiłujące wprowadzić piękno w dzierżawy wytwórczości.

Zbliżamy się teraz do ostatniego etapu naszych rozważań — i pytamy: co to właściwie znaczy, że cała nasza wytwórczość ma być piękna? Doszliśmy do stwierdzenia, że z natury swej

wytwórczość człowieka jest duchowa i że wszystkie wytwory dokonane przez nas powinny być piękne. Aby jednak to ostatnie twierdzenie nie było gołosłowne, trzeba bliżej określić piękno, zastanowić się nad tym, jakie są najważniejsze elementy konstytuujące piękno w danej rzeczy. Przystępujemy tu do centralnego pytania teorii piękna, która wraz z teorią sztuki stanowi dwa zasadnicze rozdziały estetyki. — Gdy przechodzimy w myśli główne określenia piękna, które pozostawiły nam w spadku dzieje myśli ludzkiej — to, jak słusznie podkreśla de Bruyne, jeden z wybitniejszych współczesnych historyków estetyki, wszystkie te formuły dadzą się ostatecznie sprowadzić do starej, sięgającej jeszcze pierwotnej, greckiej myśli filozoficznej koncepcji, która piękno określa jako jedność w różnorodności: *unitas in varietate*. I zależnie od tego, czy w tym klasycznym sformułowaniu obiektywnej treści piękna podkreślać się będzie mocniej jedność czy różnorodność, otrzymamy dwa główne typy piękna, z których jeden istotę piękna upatrywać będzie w jakimś czynniku prostym, niesprowadzalnym już do innego, mającym wartość sam w sobie (światło w estetykach neo-platońskich), — a drugi, kładąc akcent na różnorodność, za istotną dla wszelkiego piękna uważać będzie proporcję, ustalającą przyjemny dla nas układ elementów, stanowiących harmonię (myśl zasadniczo pitagorejska [1]).

Często nie rozumiejąc dość głęboko koncepcji piękna u św. Tomasza z Akwinu sądzi się, że Tomasz zdradził niejako linię rozwojową filozoficznego poszukiwania obiektywnych elementów piękna i że zsubiektywizował on pojęcie piękna, wprowadzając nowe jego określenia: *„pulchrum est quod visum placet"* [2]), względnie *„cujus apprehensio placet"* [3]). Niewątpliwie wielką zasługą św. Tomasza było zwrócenie uwagi na relację zachodzącą między pięknym przedmiotem a podmiotem piękno to przeżywającym — i ogromną wagę ma wprowadzenie do określenia piękna pojęcia *visio* (ostatecznie zawsze umysłowego a nie zmysłowego), oglądu czy kontemplacji — oraz *delectatio*, którą jest również duchowa a nie wyłącznie zmysłowo-uczuciowa rozkosz i radość. Ale trzeba zawsze

[1]) Por.: E. de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale, Bruges, 1946, passim tom III — a zwłaszcza: R. IV (Grosseteste et l'esthétique mathématique).

[2]) Por.: S. Theol., I, 5, 4, od 1.

[3]) Por.: S. Theol., I, II, 27, 1, ad 3.

pamiętać, gdy mowa o pięknie jako o tym, co jako dojrzane nam się podoba — że nie należy tego rozumieć w tym sensie, jakoby wszystko było piękne, co się nam podoba, zależnie od naszego chwilowego nastroju, popędu czy widzi-mi-się lecz, że u podstaw tej naszej rozkoszy tkwi umysłowe poznanie, którym właśnie odkrywamy obiektywne elementy piękna ucieleśnione w danym przedmiocie. I dlatego zgodne z postawą Tomasza jest zdanie Augustyna, że nie dlatego piękne jest dzieło artysty, że się nam podoba, ale dlatego nam się podoba, że jest piękne [1]). Gdybyśmy mieli poznanie tak zupełne i dogłębne, jak Bóg je posiada, i gdyby za nim szła posłusznie nasza miłość i rozkosz, to wszystko, co istnieje i co istnieć może, byłoby dla nas piękne a radość przeżywalibyśmy i tam, gdzie zwykle odczuwa się tylko wstręt i przykrość; wystarczy, gdy uświadomimy sobie, co stanowiło radość doskonałą dla św. Franciszka.

A więc daleka jest tomistyczna definicja piękna od tendencji relatywistycznych, uzależniających piękno rzeczy wyłącznie od zmienych i kapryśnych stanów podmiotowych — i dlatego w zupełnej zgodzie z samym sobą jest Tomasz, gdy zbiera swym syntetycznym umysłem i zespala ze sobą wszystkie te czynniki obiektywne piękna, które refleksja filozoficzna minionych wieków potrafiła wyodrębnić i uporządkować. Wiele tekstów, które od dawna stały się klasycznymi, wylicza najważniejsze z tych elementów, ostatecznie sprowadzające się do trzech [2]). Każda więc rzecz, o której powiemy, że jest piękna, musi być najpierw zupełna, tzn. stanowić zupełną, sensowną (choć nie koniecznie wykończoną we wszystkich szczegółach) całość, — następnie winna urzeczywistniać odpowiednią, dającą się wykryć proporcję (którą stanowi bądź zespół środków wiodących do określonego celu, bądź też całkowicie nieutylitarny związek części w danej całości), — wreszcie zupełność ta i proporcja powinny się przejawiać w stosownym blasku, którym będzie właściwa jasność i barwność (w dosłownym lub przenośnym znaczeniu) znamienna dla danego, pięknego przedmiotu. Nie trudno nam dojrzeć, że w tych obiektywnych elementach piękna mieści się to wszystko, co zwięźle wyrażała formuła: jedność w różnorodności. Spośród zupełności, proporcji i jasności *(claritas)* najważniej-

---

[1]) Por.: De vera religione, 32.
[2]) S. Theol, I, 39, 8, c.

szym czynnikiem piękna jest owa *„debita proportio"*: właściwa proporcja składników, stanowiąca niejako samą istotę piękna — a zarazem konstytuująca porządek. Przypomina się nam w tym miejscu znów czcigodne zdanie wielkiego Augustyna: *„Nihil est ordinatum, quod non sit pulchrum"*: nic z tego, co jest uporządkowane nie może być brzydkie[1]). Brzydota to nieporządek, chaos, nieład; — a stąd widać, że czymś fundamentalnym dla piękna jest uporządkowanie, kosmos, ład. Stąd też nasz, tak piękny i wymowny wyraz: „ładny"! — Istotnie, nie zdajemy sobie dostatecznie sprawy z tego, jak głęboko i w samym rdzeniu piękna tkwi porządek. Naturalnie, że pięknem nie jest ponura regularność w blokach obozu koncentracyjnego lub bezduszna systematyczność wszelkiej tyranizującej pedanterii; porządek utożsamiający się z pięknem musi być przepojony tą przeźroczystością i lekkością, którą wyrażamy właśnie przez blask i jasność. I stąd też pełne uzasadnienie tej formuły augustyńskiej określającej piękno jako *„splendor ordinis"*.

Twierdzenie, że p i ę k n o w swych obiektywnych regułach u t o ż s a m i a s i ę z p o r z ą d k i e m, że stanowi ono w ostatecznej analizie ład, który odkrywamy, poznajemy i który nas zachwyca, — twierdzenie to jest zasadnicze dla naszego tematu, gdyż daje nam ono odpowiedź na postawione przez nas pytanie: co to znaczy, że cała nasza wytwórczość ma być piękna? Jeżeli wszystkie nasze wytwory mają być piękne, to ostatecznie wszytkie mają być przeniknięte ładem i mają możliwie najpełniej ten ład wyrażać. Jeżeli więc świat wytworów, który tworzy człowiek jako demiurg, rzemieślnik, wytwórca *(faber)* w najzupełniejszym słowa tego znaczeniu, — jeżeli ten świat wytworzony przez człowieka nie ma być groteskową i ponurą karykaturą dzieła bożego lecz na miarę człowieka zakrojonym uczestnictwem w odwiecznej sztuce samego Boga: *„ars aeterna Dei"* — to musi być w całości i w każdym, najkonkretniejszym szczególe przesiąknięty pełnią sensowności czyli ładu. Ale skoro cała wytwórczość człowieka jest wolna i poczyna się jak źródło podziemne w sanktuarium naszego życia duchownego, to świat wytworów o tyle tylko będzie piękny i uporządkowany czyli ładny, o ile uładzone będzie życie wewnętrzne wytwórców.

W obecnych warunkach anormalnego, zwyrodniałego (dzięki dobroczynnej skąd inąd kulturze) życia, brak stałego kontaktu

---

[1]) De vera religione, 41.

z przyrodą, będącą niedościgłym, zmysłowo dostrzegalnym zbiornikiem prawdziwego ładu (jako ślad boży), musi człowiek nadrobić uczłowieczeniem i przepojeniem prawdziwym pięknem całego świata wytworów; podobnie jak braki spowodowane zmechanizowaniem naszej cywilizacji musimy zastąpić mądrze pojętym sportem i kulturą fizyczną. Brak stałych kontaktów z przyrodą ma zastąpić błogosławiony wpływ idący ku człowiekowi od jego wytwórczości. Ale jeżeli tak, to sztuka jest czymś nieporównanie większym i wznioślejszym niż zwiększającą tylko urodę życia pianką unoszącą się na powierzchni rzeczywistości. Nie jest też zadaniem sztuki być policjantem moralności, czy katedrą wiedzy, — natomiast cała nasza wytwórczość, będąca przejawem i ucieleśnieniem piękna czyli porządku, ma nas do ładu i do porządku zachęcać; będąc powabem ładu ma w nas umiłowanie porządku utrwalać i umacniać. Jeżeli wszelki wytwór, a nie tylko wąska struga dzieł czystej sztuki, ma być wyrazem piękna, to nieobliczalne wprost będą dobroczynne skutki wpływu całego naszego, składającego się z wytworów otoczenia, wsączającego w nas w najskromniejszych nawet warunkach bytowania, już od wczesnego dzieciństwa snopy jasnych i życiodajnych promieni owego *„splendor ordinis"*, blasku porządku i zarazem piękna. Wchłonięte w młodości i w ciągu życia promienie piękna nie giną jednak lecz odbijają się wielokrotnie i promieniują. Kto nimi przesiąknie, ten później jako wytwórca, wyciskający piętno swej osobowości na zależnym od niego wytworze, będzie w miarę swych możliwości tworzył też dzieła piękne, będzie czuwał, by wytwórczość, na którą ma wpływ, była naprawdę i do gruntu sensowna i przepojona ładem.

Ale całe to zagadnienie piękna i wytwórczości będzie dla nas anemiczne i pozbawione właściwej treści, dopóki nie uświadomimy sobie w całej realistycznej grozie, że zalew tandety i brzydoty w wytwórczości jest proporcjonalnie równie wielkim okaleczeniem natury ludzkiej jak fala głupoty lub niemoralności. I odwrotnie: wszyscy głębiej i wszechstronniej patrzący na całość ludzkiego bytowania nie mogą lekceważyć tej wielkiej, sprzęgniętej z poznawaniem i z postępowaniem sfery przejawów naszej natury, jaką jest dziedzina wytwórczości. Domaga się ona pełnej uprawy i opieki; pragnie, by ogarnął ją bez reszty i całkowicie jej żywioł: piękno. Nie tylko sztuki czyste, zwane powszechnie „pięknymi", a będące jakby

laboratorium, gromadzącym akumulatory piękna (same w sobie bezużyteczne ale niezbędne dla pełnego wymiaru życia ludzkiego), lecz wszystkie, najskromniejsze nawet przejawy wytwórczości mają swą wysoką, duchową godność — i w nich wszystkich mamy urzeczywistniać ład naśladujący niezrównany sens i porządek kosmosu, największego dostrzegalnego dla nas akordu śladów Stwórcy.

Ta myśl wynosi na niebosiężne wyżyny zagadnienie sztuki i wytwórczości w oczach chrześcijanina. Chodzi tu już nie tylko o wypełnienie miary wyznaczonej człowiekowi przez naturę. Wytwórczość, podobnie jak cała natura człowieka, zostaje przez łaskę wciągnięta w orbitę życia bożego. Jak słusznie zwraca na to uwagę Maritain w swej książce o sztuce i o mądrości, sam Chrystus, Głowa nas wszystkich, obrał właśnie zawód rzemieślnika [1]). Chcąc niejako pokazać, że najnormalniejszy tok ludzkiego życia to życie wytwórcy, stał się Chrystus *artifex, homo faber*. Odtąd dla każdego chrześcijanina wszelka praca wytwórcza, każde wytwarzanie nabiera najgłębszego, swoistego sensu, porządku, a więc i ładu i piękna z tej racji, że jest ono specjalnym uczestnictwem w prostej robocie Chrystusa-rzemieślnika, artysty. I poprzez Chrystusa, *„per Christum Dominum nostrum artificem"*. staje się cała nasza wytwórczość naśladownictwem Boga jako Stwórcy; człowiek, będąc sam nie tylko śladem bożym ale i jestestwem noszącym w sobie obraz Boga, powołany jest do tego, by w obrębie świata natury tworzyć świat wytworów, budować gmach kultury, uzupełniać naturę. Człowiek, bezpośredni twór Boga, Jego dziecko, sam z kolei wytwarza — i dlatego słusznie sztukę ludzką nazywa Dante „wnuczką Boga". Od nas zależy, by nie tylko mały zakres sztuk zwanych pięknymi, ale by cała wytwórczość człowieka dorastała coraz bardziej do miary godności „wnuczki bożej" — i aby przez to coraz czystsze i prawdziwsze piękno stawało się pokarmem naszego dnia powszedniego.

Stefan Swieżawski

(Odczyt wygłoszony na K. U. L. w kwietniu b. r. w cyklu wykładów „Twórczość a religia").

---

[1]) Zob.: J. Maritain, Art et scolastique, Paris, 1920 s. 28.

JERZY ZAWIEYSKI

PROBLEMAT ARTYSTY

I

Czy artysta jest problematem? Dla nauki, zwanej estetyką, problematem jest dzieło artysty. Dzieło stanowi przedmiot badania i oceny — zachwytu, lub krytyki ujemnej. Dzieje sztuki, to dzieje wytworów artystycznych, istniejących obiektywnie własnym życiem, niezależnie od ich twórców.

W tej zasadzie, czy w tej umowie zawiera się podział na pozycje jasne, jakimi są dzieła, — i na pozycje niejasne, jakimi są ich twórcy. Tylko w nielicznych wypadkach, gdy idzie o rzeczy doniosłego znaczenia dla sztuki, nauka dociera do artysty, jako do podmiotu tworzącego, by posłużyć się i z tego źródła faktami, które mogą pomnożyć wiedzę o dziele. Ustalenie takiego sposobu postępowania mówi nam, że co innego jest dzieło, a co innego artysta, czyli, że problemat dzieła jest czymś innym, niż problemat artysty.

Niezależnie od takiego rozgraniczenia nauka nie zapomina, bo nie może zapomnieć, że każdy wartościowy utwór artystyczny jest wyrazem czyjejś osobowości, że jest zjawiskiem indywidualnym, jednorazowym i mimo związków, lub podobieństw z innymi utworami, jest równocześnie faktem niepowtarzalnym. Nauka, zwana estetyką, zajmuje się tedy artystą o tyle, o ile ma to bezpośredni i najściślejszy związek z jego dziełem. Czy zajmuje się artystą i jego osobowością ta nauka, która bada życie psychiczne jednostki — więc psychologia?

Materiałem badań w tej dziedzinie są wyznania artystów, często mówione wprost w postaci listów i pamiętników, często są to świadectwa współczesnych. Usiłowano także na drodze wypowiedzi ankietowych uzyskać wiedzę obiektywną np.

o procesach tworzenia, jak to czyniły niektóre instytucje naukowe, ale wnioski wysnute z tych badań, lub z introspekcji artystów — utrudniają ustalenie zasad, które mogłyby obowiązywać zawsze i w każdym wypadku. Zdaje się, że dotąd psychologia jest bezsilna wobec fenomenu, jakim jest artysta, jako osobowość. Zanotujmy jednak na chwałę tej nauki, że próby były czynione i że w różnych publikacjach na ten temat znajdujemy potwierdzenie, że problemat artysty jest problematem doniosłym, choć trudnym do naukowego opracowania. W świadomości społecznej natomiast, wolnej od nakazu ścisłej refleksji naukowej, ustaliły się od dawna poglądy na osobę artysty. Wiązały się one z reakcją na jego dzieła, budzące uczucia czci i podziwu, zachwytu i uwielbienia. Artysta władający duszami siłą czarowną swej sztuki, dorównywał roli kapłana i wieszcza. Zresztą u początków dziejów naszej kultury te dwa strumienie: religijny i artystyczny płynęły jednym łożyskiem. Mamy więc w dalekiej przeszłości pojęcie artysty, jako kapłana i jako wieszcza, lecz degradacja z tej roli postępowała szybko, aż strącono go do poniżającej roli dworaka i najemnika, dostarczającego wrażeń artystycznych, co trwało przez całe stulecia aż po koniec wieku XVIII. Odmienny styl i obyczaj życia, bunt wobec przemocy, świadomość własnej odrębności — czyniły to, że na przestrzeni wieków artysta stawał się niejednokrotnie synonimem lekkoducha, utracjusza, buntownika, żyjącego w niezgodzie z prawem publicznym. Dopiero od wieku XIX zmieniło się stanowisko społeczne artysty, odkąd jego pracę pojmowano, jako zawód „wyzwolony" i jako niezbędne zjawisko w kulturze. Środki upowszechnienia dzieł artysty rozszerzyły jego rolę w skali zasięgu i w skali znaczenia. Równolegle z rozwojem techniki warsztat artysty nabierał cech produkcji, która wzrastała w miarę rozgłosu jego dzieł i w miarę zjawiska, zwanego zamówieniem. W epoce indywidualnej i liberalnej produkcji to zamówienie miało charakter różnorodny, od presji, jaką wywiera na artystę jego sława, aż do ubiegania się, by zjednywać sobie zamówienie zgodne z upodobaniami konsumentów.

Czy życie artysty, napięcia i walki, kształtują jego osobowość artystyczną? Czy wielkość osobowości i wielkość żywota wa-

runkują wielkość dzieła? — Oto są pytania przejmujące i trudne, jakie stoją przed nami, w każdej epoce żywe i otwarte. Konflikt między artystą a społeczeństwem stracił dziś na swej ostrości, bo nie ma już artystów, którzyby społeczeństwem pogardzali, lub którzyby twierdzili, że żyją w baśniowej krainie „nigdzie" i że dzieła swoje posyłają w świat swoich marzeń „donikąd". Dziś ważny jest problemat zaangażowania się artysty w walkę ideową świata i w główne nurty życia zbiorowego współczesnej epoki. Nikt nie zaprzeczy, że są to zadania doniosłe, ale nie one będą głównym przedmiotem niniejszych rozważań. Celem ich jest osobowość artysty, zwłaszcza te jej cechy, które są uzależnione od siły, zwanej talentem. Droga myślenia obejmie tedy to, co jest istotą widzenia świata przez artystę, — i to, co stanowi problem największego sporu i największego dramatu: zgodność, lub niezgodność między dziełem artysty a jego osobowością.

II

Osobowość artysty determinuje talent, ta potężna siła sprawności, która czyni go zdolnym do wykonania dzieła. Moglibyśmy też powiedzieć w znaczeniu szerszym i ogólniejszym, że problemat artysty wiąże się naściślej z istotą twórczości artystycznej.

Nim bliżej tę sprawę rozpatrzymy, odrazu musimy stwierdzić, że zjawisko talentu i zjawisko twórczości artystycznej — nie we wszystkim jest jasne, — i że kryje ono coś z tajemnicy, nie znanej także samym artystom. Wielcy twórcy z prawdziwą pokorą tę tajemnicę uznają i o procesach swej pracy artystycznej nie zawsze mogą powiedzieć coś zupełnie pewnego i jasnego. — „Nie wiem", — to częste stwierdzenie artysty, oznacza, że podporządkowuje się on potężnej sile wewnętrznego przymusu, który nim, włada, mimo iż proces twórczy przebiega w świadomości, nasyconej ostrością widzenia rzeczy i krytycyzmem wyboru.

Henri Brémond, teoretyk t.zw. poezji czystej, cały swój wywód opiera na tajemniczości sztuki. Twierdzi on, że poezja — to „tajemnicza, nieznana, jednocząca rzeczywistość". Filozof

tej miary i tej ścisłości oraz rzetelności intelektualnej, co Maritain, mówi podobnie, mimo iż obu filozofów dzielą wielkie różnice w poglądach na sposób poznawania rzeczywistości.

Dodajmy też na podstawie doświadczeń, iż analiza poznawcza dzieł sztuki może dać wiele ciekawych i cennych spostrzeżeń, może odnaleźć wiele odkrywczych powiązań z prądami kultury i z prądami społecznymi. Wiedza o dziełach artystycznych tworzy naukę, która posługuje się metodą badań ścisłą i rzeczową. Ale dzieło artystyczne przedstawia wartość dla nauki tylko dlatego, że jest dziełem pięknym, że piękno stanowi o jego obiektywnym istnieniu. Jak wyrazić językiem nauki piękno dzieła, tę bezcenną wartość, która dla jednostek i dla społeczeństwa jest przedmiotem przeżyć i wzruszeń? Jest to niemożliwe, jeśli nie chcemy się posługiwać mową poetycką, naszą własną, która miałaby na celu opisać wrażenie, jakie odbieramy przy zetknięciu się z każdym dziełem artystycznym. Dzieło przemawia mową swoistą, do każdego inaczej, w zależności od tego czy jesteśmy dojrzali, by je w pełni poznać i przeżyć. Jedną z najważniejszych cech dzieła artystycznego jest to, że jego istotna wartość artystyczna udziela się wprost i jest niemożliwą do wtórnego, zobiektywizowanego przekazania przez informację, lub opis. Wiedza o dziele rozporządzająca subtelnym i odkrywczym narzędziem metody poznania cenna jest dla kultury, dla świadomości obiektywnej o wartościach artystycznych, ideowych i społecznych, jakie dzieło zawiera. Ale sama wartość dzieła, sens jego bytu, polega na doznaniu osobistym, którego opisać naukowo nie sposób.

Inną ważną cechą sztuki jest to, że dzieło artystyczne, które w pełni istnieje w odczuciach subiektywnych, zdolne jest stać się wartością transsubiektywną, ogarniającą liczne kręgi społeczne. Siła sztuki, która jednoczy różne temperamenty, różne osobowości, często różne poziomy kultury, zaprzecza mniemaniom o jasnych i prostych drogach komunikatywności pomiędzy dziełem artysty a społeczeństwem. Drogi te są wielorakie i trudne do wytypowania. Poza religią i sztuką nie istnieje nic innego, coby w równym stopniu związywało ludzi w jedność, choć nie w tożsamość, wzruszenia.

Rolę sztuki doceniają nie tylko ci, co pragnęliby jej szerokiego zasięgu w imię czystego estetycznego doznania, ale ci także, co mają na względzie dobro społeczne, pojmowane z punktu widzenia ideologii, lub polityki. Zakłada się tu pewność, że swoista mowa sztuki potrafi skuteczniej dotrzeć do tych dziedzin osobowości ludzkiej, do których nie dociera ani wezwanie ideowe, ani perswazja publicystyczna, ani nakaz powinności moralnej.

Z doświadczeń osobistych wiadomo każdemu, że sztuka zasila wartościami, jakich nic innego nie zastąpi, że są to tedy wartości jedyne, które często decydują o stosunku do życia, o praktycznym i celowym ich spożytkowaniu. Ale dzieło sztuki, mimo że niesie w skutkach swoich dla naszego życia osobistego tyle wartości pozytywnych i społecznych, istnieje w naszych doznaniach przez swoisty czar i magię, przez niewyrażalne przeżycia, przez wzruszenie, zachwyt, kontemplację, pożądanie dobra, przez różnorodne „jakości metafizyczne", które od refleksji czysto osobistej, lub refleksji nad bytem w ogóle mogą prowadzić do aktów woli, zmieniających nas samych i przekształcających całe nasze życie. Ale co o tym decyduje? Jaka warstwa lub element dzieła sztuki? Czy to, co jest wyraźnym desygnatem myśli, lub wezwaniem, ujawnionym w dziele? Czy to: jak dzieło zostało wyrażone? Czy jedno i drugie? Oto tajemnica indywidualna i społeczna sztuki, — oto wielka niewiadoma, wobec której ponoszą klęski wszelkie teorie socjologiczne i moralistyczne, zwłaszcza wtedy, gdy podejmują zamysły orgnizacyjne, by uzyskać skutek z góry określony.

Jeśli wędrówka dzieła artystycznego niesie tyle rzeczy nieuchwytnych, zarówno dla jednostek, dla kręgów społecznych, jak i dla całych epok, — to zagadnienie powstawania dzieła artystycznego w osobowości artysty jest jeszcze bardziej nasycone trudnościami, by je móc zobiektywizować i opisać językiem ścisłym. Mimo to spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jak w typowych wypadkach, znanych nam z wyznań artystów, przebiega to, co nazywamy istotą twórczości artystycznej. Posłużmy się w odpowiedzi sformułowaniem Maritain'a, który mówi o sztuce, że „powierza nam ona najbardziej intymne ja artysty i jednocześnie tajemnicze powiązania, dostrzeżone w rzeczach przez artystę dzięki właściwej mu wizji, czy też intuicji" i że to tajemni-

cze powiązanie „jest niewyrażalne w pojęciach i słowach, — wyrażalne jest tylko w dziele".

To zwięzłe sformułowanie pozwala nam szerzej powiedzieć, że istotą twórczego wysiłku artysty nie jest rzecz, jako rzecz, lecz tajemniczy związek, jaki zachodzi między ową rzeczą a osobowością artysty. Rzeczywistość objawia się w artyście i dzieło ukazuje nam jakby „podwójną tajemnicę: osobowości artysty i rzeczywistości, która poruszyła jego serce". Wyprowadzamy stąd wniosek, że dzieło artysty jest wyrazem jego osobowości i że od stanu osobowości, od jej pełni i uwrażliwienia, od jej głębi zależy to, w jaki sposób podnieta rzeczywistości zdolna jest obudzić w osobowości artysty wizję i intuicję dzieła. Artysta nie stwarza rzeczywistości, ale stwarza prawdę artystyczną o rzeczywistości, — czyli mówi nam o tajemnicy tego związku, jaki zaszedł między osobowością artysty a rzeczywistością. Doznanie twórcze artysty jest doznaniem najściślej osobistym, jednym, własnym, nie istniejącym nigdy przedtem, — jest czymś dotąd światu nieznanym i czymś jednorazowym. Artysta mówi wyłącznie o sobie, mimo, że może ukryć się w swym dziele i stworzyć pozór obiektywności, ale istota wypowiedzi artystycznej, choćby przez wybór artystycznych elementów, przez ich układ i sposób wyrażania jest zawsze czymś osobistym, intymnym i stanowi wypowiedź najściślej jednostkową. Wizja rzeczywistości, jaka ogarnęła artystę, może być wyrażona jedynie w dziele, czyli w konstrukcji, w wyborze środków wyrazu, w całości, w której utrwala się mowa artystyczna, swoista, pełna, gdzie wszystko jest ważne od szczegółu do rzeczy głównych. Dopiero całość dzieła jest wyrazem wizji artystycznej i świadectwem sprawności, dzięki której istnieje nowa, artystyczna rzeczywistość. Ta rzeczywistość artystyczna zawiera swoją logikę i swoje prawa, swoje warunki, by mogła stać się wartością ogarniającą wszystkich, czyli by mogła z wartości subiektywnej przemienić się w wartość transsubiektywną.

W rzeczywistości, stworzonej przez artystę i wyrażonej w dziele, mamy do czynienia z rzeczywistością dotąd niedostrzeżoną i nieznaną. Dzieje się tak dlatego, że artysta mówi w pierwszej osobie i że dostrzega ową „quidditas", czyli wewnętrzną istotę rzeczy, zakrytą dla innych. Stąd artysta jest

rewelatorem rzeczywistości, odkrywcą i on jeden w masie ślepców jest widzącym i w masie niemych mówiącym. Dzieło jego jest natury duchowej, uczynione w materii. Jest to wyciśnięcie idei na materii. Ale warunkiem, by idea powstała i by wycisnęła się na materii — jest osobowość artysty, z której siła zwana talentem dobywa wszystko, co stanowi o fenomenie sztuki.

III

Stwierdzamy tedy, że artysta przemawia środkami sztuki w sposób odrębny, poprzez osobiste wzruszenie, — i tak mówi o rzeczywistości, jak ją odczuwa i widzi. Dzieło artysty, mimo że istnieje dzięki artystycznym jakościom, — zawiera w sobie także punkty odniesienia do rzeczywistości znanej nam z doświadczeń życia. W stosunku do tej rzeczywistości dzieła artystów przynoszą odnowienie naszych pojęć lub sądów i z reguły niejako wykrywają w niej nowe związki, nie wykryte przez teorię lub praktykę. Ponadto, jak już mówiliśmy, w samym fakcie twórczym leży to, że artysta dostrzega w rzeczywistości jej ukryty sens, jej wewnętrzną istotę. Z tego powodu często nasuwa się pytanie: czy sztuka jest poznaniem?

Niewątpliwie sztuka jest poznaniem, ale poznaniem innym niż poznanie filozoficzne, naukowe, lub to poznanie, jakie zna mistyka. Sztuka daje poznanie swoiste, — i trudno je inaczej nazwać jak poznaniem artystycznym. Jest ono relacją o rzeczywistości, przekazywaną przez dzieło, które jest tym dla sztuki, czym dla nauki pojęcie, słowo, lub symbol.

W odróżnieniu od artysty praca uczonego jest zdepersonalizowana i zmierza ku bezosobistemu opisowi, lub ku uzasadnieniu teorii. Uczony posługuje się metodami właściwymi danej dyscyplinie nauki, którą bada w duchu obiektywizmu i prawdy, lub którą osądza na podstawie wyniku badań, tworząc o niej teorię. Artysta natomiast nie uogólnia swych spostrzeżeń o rzeczywistości, ani nie zrzeka się osobistego punktu widzenia na rzecz obiektywizmu i ścisłości, dającej się wyrazić dyskursywnie. Uczony i artysta obracać się mogą w rzeczywistości materialnej i zmysłowej, ale ich drogi i sposoby pozna-

nia są różne, przeciwstawne. Źle byłoby dla nauki, gdyby uczony posługiwał się metodą i wyrazem sztuki, i źle byłoby dla sztuki, gdyby artysta posługiwał się właściwościami nauki. W jednym i drugim wypadku nastąpiłoby zmylenie rodzajów i zmylenie celów. Zdarza się jednak, że sztuka czerpie z teoretycznych zdobyczy nauki, tak, jak zdarza się i to, że nauka zasilić się może zdobyczami sztuki. Ale drogi poznania w obu tych dziedzinach są różne i dla wyraźnej linii podziału należy uznać za słuszny ten pogląd, który mówi, że „sąd zawarty w zdaniu logicznym jest czymś innym, niż sąd zawarty w zdaniu artystycznym". Tak samo można się zgodzić na inny pogląd, dowodzący, że „sztuka wyprowadza nas z horyzontu zdrowego rozsądku w horyzont transcendentalny", podczas gdy nauka obraca się w kręgu pojęć ścisłych, bądź opisowych, związanych z rzeczywistością, bądź wyabstrahowanych z rzeczywistości zmysłowej i stanowiących wtedy materiał filozoficznego myślenia.

Poznanie artystyczne jest także czymś innym, niż poznanie społeczne. Marksizm twierdzi, że sztuka — to między innymi forma społecznego poznania. Gdyby tę zasadę przyjąć jako cel ostateczny sztuki, to równocześnie należałoby z naciskiem podkreślić, że cała wielkość sztuki i cała jej odrębność polega na zmaganiu twórczym ze społecznym sposobem ekspresji. Nie samo poznanie społeczne jest ważne, co uczyni lepiej i jaśniej historia, publicystyka, lub filozofia, lecz artystyczny środek ekspresji, inny niż ten, jaki przekazują nam pojęcia potoczne i mowa potoczna. Mowa potoczna może być także arystycznym środkiem ekspresji, ale pod warunkiem, że w tym rozumieniu będzie przez artystę użyta.

Tak więc poznanie artystyczne jest poznaniem swoistym, innym, niż poznanie, jakie daje nauka, życie społeczne, lub mistyka. Czy wobec tego w ostatecznych wynikach istnieje sprzeczność pomiędzy tymi różnymi dziedzinami? czy każda z nich mówi co innego o rzeczywistości? Na to pytanie, nasycone możliwością dramatycznego konfliktu, możemy odpowiedzieć stając na stanowisku nadrzędnym i uniwersalistycznym. Z tego stanowiska osądzając cele poznania ludzkiego nie dostrzeżemy sprzeczności pomiędzy nauką a sztuką, lub poznaniem społecznym. Synoptyczne ogarnięcie tych dziedzin przyniesie nam zgodną i tę samą refleksję o bycie szczegółowym i o bycie w ogóle, choć w odrębny sposób wyrażoną. Zwłaszcza uniwersalizm chrześcijański pozwoli uchwycić w jedność różnorodne drogi

poznania, które prowadzą myśl i sprawność ludzką w tym celu, by zgłębić dzieło stworzenia. Będzie to podobnie synoptyczna jedność, co w Ewangeliach, lub pismach niektórych świętych, tak różnych od siebie, jak św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu, Tomasz a Kempis, św. Jan od Krzyża, św. Franciszek Salezy. I dlatego mowa uczonego, mowa artysty, lub mowa świętego, łączą się w jedności Prawdy, mimo różnorodności środków wyrazu.

Z niewątpliwego faktu, że sztuka jest swoistym poznaniem, gdyż dociera do istoty rzeczy, wyciągają niektórzy artyści wniosek, zbyt daleki i zbyt zuchwały, że nie nauka, nie filozofia, lecz jedynie sztuka zaspokaja ludzkie potrzeby poznania rzeczywistości. W ten sposób przedłużają się granice sztuki i sięgają obszarów dla niej obcych i niedozwolonych. Dzieje się tak często z winy samych artystów, o czym świadczą znane wypowiedzi, manifesty i programy ideowe, towarzyszące narodzinom nowych prądów. Już romantyzm w wierszach, manifestach i w całej postawie niektórych twórców sięgał po „rząd dusz" w imię potęgi sztuki, potęgi uczucia i serca, czyli w imię artybutów wyższych, niż „mędrca szkiełko i oko". Systemy filozoficzne: Maine de Birana, Kierkegaarda, Nietzschego, Schopenhauera i nade wszystko Bergsona dawały artystom uzasadnienie, że tylko sztuka zdolna jest uchwycić zmienny i niepowtarzalny nurt rzeczywistości. Nieufność do rozumu, do abstrakcyjnego myślenia, do teorii w ogóle, sprowadzała sztukę na obszar filozofii, a filozofię na obszary sztuki. Filozofowie w poetycki sposób wyrażali swoją wizję świata i żądali od artystów, by w dziełach swoich szli za wskazaniami filozoficznej refleksji. „Na początku była sztuka" — zdawali się twierdzić, — sztuka, która w równie potężny sposób mówiła o Bogu, o dziejach ludzkiego serca, co o astronomii, historii, geometrii i logice. Intuicjonizm, irracjonalizm, egzystencjalizm, to pierwsze etapy błędnych dróg, na jakie wydostała się sztuka. Poszła ona dalej w pogoni za obcą sobie myślą, by stać się jedynym i ostatecznym poznaniem świata, poznaniem filozoficznym. Manifesty futuryzmu, dadaizmu, kubizmu, zwłaszcza manifesty surrealizmu, ogłaszane przez André Bretona podkreślały wyraźnie te ambicje. W tym celu starano się o znalezienie nowego wyrazu pojęciowego i artystycznego. Surrealiści porzucili logiczny i gramatyczny sens zdania na rzecz zdania poetyckiego i rozróżnili pojęcie mowy poetyckiej od mowy prozaicznej. Zamiar ten, słuszny w swojej zasadzie, uległ w praktyce poetyckiej przejaskra-

wieniu, nierzadko karykaturze. Podobnie na obszarach swoich sztuk postąpili ekstremiści w malarstwie i muzyce.

James Joyce, tylko w imię prawdy i założeń filozoficznych, które miały przynieść rewelacje o życiu myśli i uczuć ludzkich, tworzył nowy język i nową konstrukcję powieściową, co w rezultacie dało dzieło prawie nieczytelne, jak o tym przekonywa „Ulysses". — Sztuka ekstremistów surrealistycznych — powiedział Maritain — porzuciła rodzaj ludzki.

Stwierdzenie Maritaina dowodzi, że z zasady, iż sztuka jest swoistym poznaniem, uczyniono coś, co stało się dziwactwem i coś, co minęło się ze swoim celem. Sztuka jest uwarunkowana humanistycznie i nie może przekraczać granic tego, co ludzkie i tego, co rozumne. Na tym bowiem polega między innymi społeczna funkcja sztuki, jej niezamienność i wielkość.

IV

Z samego pojęcia istoty sztuki i z pojęcia aktu tworzenia wynikają warunki, które określają osobowość artysty. Talent, ta wielka i tajemnicza siła sprawności, podporządkowuje sobie inne siły wewnętrzne, wszelkie namiętności i dążenia. Jest ona bowiem siłą najpotężniejszą, mimo, że i ona może ulec złamaniu, osłabieniu, lub wyczerpaniu. Talent staje się czymś, jak instynkt, który domaga się przejawienia, by zaspokoić swoje nienasycone potrzeby wyrażania w dziele wizji świata. Życie wewnętrzne artysty rozpięte jest pomiędzy dwoma biegunami: pomiędzy chłonięciem i pomiędzy wyrażaniem. W tym rozpięciu odbywa się ciągły proces twórczy, który wszystko, co przyswojone, wchłonięte i doznane przemienia na wyraz artystyczny, na materiał służebny dla wykonania dzieła. Stąd tworzenie w życiu artysty, to nie tylko okres wykonywania dzieła, lecz każda chwila istnienia, pozornie nawet pusta i jałowa.

Swoiste prawa konstytucji psychicznej artysty, warunkowane przez talent, znane są psychologii, która w pełni uznaje tę odrębność. Niektórzy badacze posuwają rzecz aż na krańce patologii, jak to uczynił był Kretschmar w swej książce o ludziach genialnych. Być może, z punktu widzenia jakiejś nierealnej i absolutnej normy przeciętności — talent artystyczny jest czymś patologicznym. Ale nie o to idzie, choć i w tym poglądzie zawiera się także cząstka prawdy. Pozwólmy sobie na stwierdzenie, że talent jest siłą niewymierną, że w istocie swej

jest on czymś tajemniczym, poznawalnym dopiero w skutkach przez wykonanie dzieła — i że osobnik nim obdarzony skazany jest na wielki patos istnienia, — na zadania nieraz tak heroiczne, jakim niejednokrotnie nie jest zdolny sprostać. Talent nie jest chorobą, ani patologią, — talent, jak świadczą wypowiedzi artystów, jest głębokim, ustawicznym cierpieniem. „Gdzie istnieje największa moc odczuwania — mówi w swoich zapiskach Leonardo da Vinci — tam też istnieje największe cierpienie umęczonego".

Mimo, że drogi talentu i siła jego natężenia przejawia się w różnorodny sposób u poszczególnych artystów, — można jednak wyśledzić pewne wspólne znamiona, jakie określają osobowość artysty.

Jedną z jej cech, uwarunkowanych przez talent — jest siła przeczenia. Może być ona swoistym wyrazem miłości, która walczy o swe prawa, o nową, lepszą i sprawiedliwszą wizję świata i która buntuje się przeciw pojęciom i przeciw faktom zastanym. Często jest to także bunt przeciw konwencjom artystycznym i przeciw niewoli schematów artystycznego wyrazu. Ten bunt i siłę przeczenia, wyrosłą z miłości, odnajdziemy w dziełach takich artystów, jak Mickiewicz, Chopin, Cézanne, odnajdziemy ją prawie u wszystkich artystów wielkich, u tych, którzy powiększają granice i głębie sztuki, bowiem wiąże się ona z samą naturą twórczości artystycznej, z jej nakazem, by odkrywać nowe związki pomiędzy elementami świata, by w coraz doskonalszy sposób ukazywać istotę rzeczy. Ale siła przeczenia, zasilająca zawsze twórczość świeżością i dynamiką nowego wyrazu, — jest czymś innym, niż ta siła przeczenia, która wyrasta z samej negacji, z czystego buntu bez możności postulowania czegoś odmiennego. Siła ta, również właściwa wielu artystom, prowadzi do pesymizmu, do rozpaczy, do wiary w potęgę zła. Blisko tej czystej siły negacji, spotykanej niejednokrotnie w dziejach sztuki, istnieje inna siła — siła wątpienia. Cała wielka sztuka XIX w. karmi się zwątpieniem i z tej zasady po części filozoficznej, po części moralnej wysnuwa odrębną teorię estetyczną. Cechą zarówno osobowości artystów, wyznających tę zasadę, jak i cechą ich dzieł, jest nieufność do jakiegokolwiek aktu wiary — religijnej, społecznej, lub filozoficznej. Atmosfera gorzkiego sceptycyzmu stwarza ostrożność i dystans, lęk i powściągliwość, smutek i poczucie nietrwałości każdego orzeczenia, wypowiadanego wprost w sposób jednoznaczny i angażujący. Ta zasada filo-

zoficzna utrwaliła w estetyce zasadę obiektywizmu i niejako zasadę depersonalizacji artysty, który ulega złudnemu mniemaniu, że potrafi być niejako poza swoim dziełem i który za wszelką cenę pragnie zachować postawę outsidera wobec świata.

Obok sił: buntu, negacji i wątpienia, daje się też spostrzec w osobowości artystów i w ich dziełach siła potwierdzenia. Idzie ona w dwu kierunkach: albo zastane konwencje artystyczne podnosi do szczytu potęgi, tworząc wówczas styl zwany akademickim, — albo sprzęga się z konstruktywną ideą, bądź religijną, filozoficzną, bądź społeczną, walcząc wtedy narzędziem sztuki o jej realizację. Nie trudno zauważyć, że tej sile artystycznego potwierdzenia idei przeciwstawia się zasadniczo siła wątpienia. W lapidarnym skrócie możnaby orzec, że dzieje sztuki w przeszłości i teraźniejszości przebiegają przez tę linię podziału, która oddziela sztukę, mieniącą siebie sztuką czystą, od sztuki obciążonej ideą. Ale czy istnieje sztuka całkowicie „czysta" i całkowicie wolna od związków ze światem? Możnaby nawet zaryzykować twierdzenie, wysnute z doświadczeń minionych epok, że wielka sztuka stanowi jedność pomiędzy odkrywczym wyrazem artystycznym i pomiędzy doniosłością tej idei, jaka go ożywia.

W sporze o czystość sztuki i ideowość sztuki idzie jedynie o to, by była zachowana równowaga i by szala idei nie przeważała szali sztuki. Niebezpieczeństwo jednak istnieje i najdoskonalsi artyści ponoszą nieraz klęski, gdy ulegają zmyleniu proporcji i gdy osłabia się w nich zmysł artystyczny. Bowiem cnotą artysty, jak mówią teorie scholastyczne, jest wykonanie dzieła, jako dzieła dobrego. Nic nadto.

Cechy osobowości artysty, uwarunkowane przez talent rodzą dwie wielkie cnoty, dwie wielkie siły moralnego napięcia, — są to: cnota heroizmu i cnota swoistej ascezy. Heroizm artysty oznacza wierność swemu losowi artystycznemu, który nakazuje wytrwałość dla obranego wyrazu artystycznego i dla tej idei, jaka sztukę jego wypełnia. Nie jest to łatwe, ani częste w dziejach artystów i w dziejach sztuki i tylko prawdziwie wielcy mogli wytrwać do końca swego życia w wierności dla siebie samych. Takimi byli: Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Cézanne, Van Gogh, Chopin, Bach, Słowacki i Norwid. O heroizmie ich świadczy wytrwała walka z pojęciami artystycznymi i ideowymi, jakie zastali, świadczy też ich samotność, ich doraźna klęska, ich niezłomność.

Obok cnoty heroizmu występuje cnota ascezy, która nakazuje artyście wyrzec się tych wartości życia, jakie mogłyby być jego udziałem, gdyby nie bezlitosne wymagania sztuki. Żąda ona od artysty surowości obyczaju, odosobnienia, uporczywej pracy, wiary mimo zwątpień, ciągłej czujności i niepobłażania w tym, co łatwe i co przychodzi bez trudu. Ta cnota karmi się cierpieniem artysty, jego niepokojem, walką ze światem, — lecz nade wszystko karmi się wielkością jego ofiary. Powodzenie, poklask i schlebianie są jej wrogami, — ale cierpliwych i wiernych obdarza zwycięstwem w postaci dzieł, które przetrwają. Bowiem artysta i dzieło — to jedno, i wielkość trudu warunkuje niejako wielkość triumfu. Mimo tak prostej alternatywy stoimy w tym miejscu wobec konfliktu, jaki często zachodzi pomiędzy artystą a jego dziełem.

V

Czy artysta i dzieło — to jedno?

Istnieje pogląd dość znany w środowisku artystów, że dzieło z reguły przewyższa swego twórcę. Francuzi, zwłaszcza z faktu, iż artysta nie dorasta dziełu, czynią coś w rodzaju normatywnej zasady. Są istotnie dość liczne przykłady, często spotykane w życiu, że artysta, który głosi heroizm, sam jest tchórzem, że mówiąc o świętości jest grzeszny, że wyrażając świat w akcentach optymistycznych swej sztuki sam jest pesymistą i mizantropem, że dalej — stając w obronie uciśnionych i pokrzywdzonych bywa tyranem i krzywdzicielem swoich bliskich, lub, że propagując cynizm, sam jest ufny, szlachetny i dziecięco naiwny.

Psychologia wyprowadza z tych faktów wniosek, że w niektórych wypadkach twórczość jest rodzajem spowiedzi i oczyszczeniem, w innych natomiast, rekompensatą, ucieczką w świat fikcji i marzenia, przejawieniem woli mocy i potęgi, kiedy indziej znów wyzwoleniem różnorodnych urazów i obsesji. Obserwacja życia i powierzchowne ogarnięcie stosunku między dziełem artysty a nim samym, potwierdzają przekonanie, że konflikt istnieje. Ale czy istnieje z reguły? Czy być artystą, oznacza a priori rozdźwięk między osobowością a tym, co jest jej wyrazem? Czujemy, że takie postawienie sprawy jest z gruntu fałszywe i że zawiera ono w sobie sprzeczność. Sztuka i twórczość, to zjawiska, które nie pozbawione są elementu tragiczności. Ale tragiczność ta nie polega na konflik-

cie, o jakim wyżej mowa. Dotyczy ona problemu niedorównania między wizją, a jej urzeczywistnieniem, inaczej mówiąc: między poczuciem wielkości sztuki, a niedoskonałością ludzkich środków wyrazu. Ten tragizm zachodzi jedynie na najwyższych szczytach artystycznej twórczości. Konflikt między dziełem a twórcą bywa istotnie częsty, ale nie jest on związany z pojęciem twórczego procesu i pojęciem sztuki w ogóle. Jest on nie do wytłumaczenia w płaszczyźnie czysto ludzkiej i w polu obserwacji wyłącznie psychologicznej.

Można go wyjaśnić w płaszczyźnie chrześcijańskiej humanistyki, która ma świadomość głębokiego dramatu, jaki się rozgrywa w człowieku. Skłonność do zła i do grzechu, możliwość upadku, niewystarczalność siebie samego, jako miary rzeczy, — skłania do tego, by uznać własną słabość i by wesprzeć się u źródła siły i mocy wewnętrznej — w Bogu. Z perspektywy chrześcijańskiej moralności każde życie ludzkie jest zarówno wielkie, jak i małe, ale każde jest bezcenną wartością w planie stworzenia. Jedynie współczująca miłość zdolna jest ogarnąć ten rozdźwięk, jaki zawsze istnieje w człowieku pomiędzy jego skłonnością do zła i pomiędzy dążeniem do dobra.

Czymże jest talent w pojęciu teologicznym?Jest on charyzmatem — przypomina ks. K. Michalski myśl św. Tomasza z Akwinu, — jest on darem, przeznaczonym nie dla tego, którv nim włada, lecz dla innych. Talent nie udoskonala duszy ludzkiej, ani jej nie uświęca, bo dla tych celów dane są charyzmaty nadprzyrodzone. Ale samo zjawisko talentu i zjawisko twórczości nie jest czymś obojętnym, coby nie mogło mieć wpływu na duszę ludzką. Przeciwnie. W niniejszych rozważaniach przeprowadzamy tezę, że talent warunkuje kierunek i napięcie osobowości i że człowiek, obdarzony talentem, rozwija się pod przemożną siłą własnej twórczości. Artystę wychowuje i kształtuje zarówno talent, jak i dzieło, zwłaszcza kształtują go skutki moralne dzieła: sława, uznanie, wpływ na współczesnych.

O tym problemie, jednym z najdonioślejszych, mówił Chrvstus w słowach, zapisanych w Ewangelii przez św. Mateusza: „Czyż zbierają z ciernia jagody winne, albo z ostu figi? Tak wszelkie drzewo dobre owoce dobre rodzi, a złe drzewo owoce złe rodzi. Nie może drzewo dobre owoców złych rodzić, ani drzewo złe owoców dobrych rodzić..... Przeto z owoców ich poznacie ich".

Uznając w pełni tajemnicę ludzkiego życia, a tym samym tajemnicę twórczości artystycznej, zauważyć musimy, że sztuka jest jedynie wytworem ludzkim i że jej twórca nie może być uwolniony od tych wszystkich ułomności i rozdźwięków, jakie są udziałem każdego człowieka. Ale istotnym wyrazem osobowości artysty jest jego dzieło, które o nim świadczy i które go legitymuje, zarówno w zakresie sprawności, jak i w zakresie moralnym. — Wszelka skaza naturv moralnej odbija się na wyrazie artystycznym i możnaby zaryzykować twierdzenie o wyglądzie na pozór paradoksalnym, że braki artystyczne dzieła i jego niedojrzałość biorą swoje odbicie z braków moralnych i niedojrzałości moralnej artysty. Stwierdzamy tedy, że artysta, jak każdy człowiek, przeżywa swą dolę ludzką w pełni dramatu, będącego udziałem wszystkich, ale że dzieło jest wyrazem jego osobowości, czyli jest, według Pisma, owocem i — jak po owocu można poznać drzewo, tak też po wartości dzieła jedynie można poznać i można osądzić artystę.

VI

Istnieje jednak pewien dramat w płaszczyźnie zagadnienia: artysta i dzieło, ale istnieje wówczas, gdy artysta ulega wewnętrznym przełomom, gdy porzuca dawne filozoficzne stanowiska na rzecz stanowisk nowych. Dzieło artysty wtedy niejako odrywa się od niego samego i jedynie w tym wypadku zachodzi zjawisko rozdźwięku i obcości.

Musimy też mieć w świadomości dramat, o jakim wyżej była mowa, gdy artysta, który doszedł do szczytu swojej sprawności, widzi brak i niedorównanie pomiędzy wielkością zamiaru i wielkością sztuki a własną niedoskonałością. Ale obok tego dramatu, przejmującego głębią ludzkiej niedoli, istnieje też dramat inny, któremu poświęcimy nieco uwagi.

Jest to dramat artysty wierzącego, artysty chrześcijanina, który oddaje swą sztukę Bogu. Ten dramat nie polega na tym, że wolność sztuki skrępowana jest ideą, bo jak podkreślaliśmy wyżej prawdziwie wielka sztuka stanowi zawsze jedność pomiędzy wyrazem artystycznym, a doskonałością idei, jaka go ożywia. Umiejętność i sprawność tworzenia wspiera się na dążeniu, by coś wyrazić w materii sztuki. Nie ma tedy dramatu w zagadnieniu artysty chrześcijanina, który sztukę swą pojmuje jako modlitwę jako poznanie Boga przez Jego dzieło

stworzenia, przez kruchość i śmiertelność rzeczy, w których odbija się wieczystość i nieśmiertelność. Bóg, który jest samym Pięknem, nie może być przeszkodą w tworzeniu dzieł pięknych. W takim twierdzeniu byłby fałsz i sprzeczność, coś zgoła absurdalnego.

Ale dramat artysty chrześcijanina istnieje w innej płaszczyźnie — i kto wie, czy nie jest to dramat najpotężniejszy spośród tych, jakie znamy?

W korespondencji między Claudelem a Gidem, czytamy wyznanie Gide'a, że nie ma i nie może być dramatu chrześcijanina katolika, bo katolicyzm jest statyczny, przynosi duszy odpoczynek, upewnienie i w ten sposób pozbawia ją walki, najistotniejszej cechy każdego dramatu.

Opinia Gide'a nie jest odosobniona i w oczach laika życie chrześcijanina przedstawiać się może, jako życie łatwe i spokojne. — „Tymczasem — mówi Claudel w liście do autora „Fałszerzy" — trzeba pamiętać na słowa Chrystusa: „nie pokój przynoszę, lecz miecz". Nie możemy szukać szczęścia w pokoju, lecz w walce (dans le conflit). Życie świętego jest walką od początku do końca." Czyli, dodajmy od siebie, nie słodycz, nie pokój jest istotą chrześcijaństwa, lecz walka, która wyraża się w konflikcie między naturą a łaską. Cóż oznaczają ramiona krzyża? Tylko pokój? spoczynek? przystań? Oznaczają one też walkę, miecz, konflikt. Walka jaką stacza chrześcijanin w obrębie własnego życia i własnej duszy, to walka o świętość. Wielkie to słowo zawsze przeraża, ale dla chrześcijanina, dla całego Kościoła, który ogarnia wszystkich wierzących, tylko ta droga jest drogą apostolstwa, drogą wzwyż, drogą do zjednoczenia w Bogu. Na wielkości i konieczności tego dążenia polega życie każdej duszy, dotkniętej przez łaskę, oczywiście duszy gorącej i żarliwej, nie duszy „letniej", wystygłej w fideizmie i w schemacie formalistycznym. Wielki patos wiary i wielki jej dramat znają święci i znają ludzie nawróceni, którzy w sposób cudowny, przez łaskę, odebrali wezwanie Boga. Wiara nie jest stanem posiadania pewności, bo wiarę zdobywa się na nowo w każdej godzinie, a jej nurty przebiegają w głębiach, jakich sami nie znamy. I nawrócenie nie jest jedno; dokonywa się ono ciągle, w miarę tego jak nas niesie „noc ciemna" naszego oczyszczenia, nim staniemy u progu całkowitej wolności. Na tej drodze rozgrywa się dramat duszy wierzącej, która przez uwikłania materii i zmysłów, przez ob-

ciążenie skłonnością do grzechu przedziera się ku Bogu, czerpiąc od Niego łaskę uświęcenia.

Jeśli tak jest w każdym wypadku głębszego stosunku do problemu wiary, to w wypadku artysty wierzącego, zwłaszcza takiego, który uległ nawróceniu, wymiary tej sprawy zyskują dodatkowe akcenty. Siła wyobraźni artysty, jego wrażliwość, niechęć do łatwizny i banału, szczerość i głębia odczucia wszystkiego, co wielkie, wciągane zostają w obręb życia nadprzyrodzonego. Celowi głównemu, czyli Bogu służy wówczas zarówno sztuka artysty, jak i jego życie. Bardzo często się zdarza, że dopiero wtedy, po przełomie nawrócenia, sztuka artysty zdobywa nowe zasilenia, dźwiga się w wyrazie artystycznym, by dorównać idei, jak o tym wiemy w przypadku Claudela, Sygrydy Undset, Maxa Jacoba, Grahama Greena, Gabriela Marcela, czy ostatnio Mertona.

Ale równocześnie w życiu artysty wierzącego występuje także problem jego świętości, problem tych konsekwencji, jakie postuluje wiara. Jeśli artysta wierzący nie wytrzymuje w pełni i przez całe życie nakazu swej wiary, to z licznych wypowiedzi i wyznań artystów wiemy, że na tej drodze byli i że wielu z nich stawało nad otchłanią świętości.

— Czy jednak nie kryje się sprzeczność, — zadajmy ostrożne pytanie, — pomiędzy twórczością artysty, a pomiędzy świętością? Wszakże artysta i święty, to zupełnie różne drogi i zupełnie różne wymiary duchowe.

Etienne Gilson, z okazji Ramuza, wyznaje, że co innego jest święty, co innego artysta, ale że obu ich łączy zjawisko procesu tworzenia. Artysta tworzy dzieło w materii swej sztuki, święty tworzy dzieło ze swego życia. Tworzenie i proces twórczy jest wspólny im obu.

Dodajmy od siebie, że łączy ich też rzecz dla każdej twórczości znamienna: odkrywczość. Ani artysta nie idzie drogami zastanych konwencji artystycznych, ani święty nie mieści się w typie tej religijności, jaka go otacza. Obaj bywają rewolucjonistami i stają się natchnieniem czasów późniejszych, rzadko kiedy czasów im współczesnych. Święty zaczyna się tam, gdzie pojawia się pokora, poczucie niedoskonałości, świadomość własnej nędzy i świadomość wielkości Boga.

— Im bliżej jesteśmy wysokich gór — mówi Claudel w liście do Gide'a — tym jesteśmy mniejsi, — im bliżej jesteśmy świętości, tym bardziej czujemy się grzeszni.

To samo poczucie wobec własnej sztuki znane jest artyście. Jest ono źródłem pokory, której owoce możemy dostrzec jedynie u wielkich artystów, jest ono także motywem ich dojmującego cierpienia i tragizmu.

Artysta i święty to dwa różne powołania i dwa różne wymiary duchowe. Ale świętość, jako napięcie kierunków życia, jest koniecznością każdego człowieka wierzącego i każdego artysty wierzącego.

Pełne i głębokie życie wewnętrzne artysty, skierowane ku uświęceniu, udoskonala jego sztukę. Może artysta, jak każdy człowiek, — że zacytujemy słowa ks. K. Michalskiego — „iść swoim pożądaniem wszerz, nieskończenie wszerz, posuwając się z przedmiotu na przedmiot, z osoby na osobę, z grupy na grupę, z prawdy na prawdę, z myśli na myśl, z piękna na piękno, z kultury na kulturę, a jeszcze albo będzie pragnął, albo też odczuje w sobie przesyt ze zmęczenia, bo ciągle posuwał się wszerz. Może jednak iść ze swym pożądaniem w głąb, a wtedy rychło spotka się z pytaniami zasadniczymi, jakby ostatecznie zaspokoić głodne zawsze pragnienie".

Poza tym progiem odnajduje artysta wierzący pełnię rzeczywistości w jej nurtach przyrodzonych i nadprzyrodzonych i tylko na tej drodze pojawia się widzenie świata, rzeczy i człowieka, jakie daje miłość. Miłość Boga i miłość stworzenia. Ale dzieje się i tak, że nurt świętości w życiu artysty, ogarniając jego sztukę i wypełniając całą jego osobowość dochodzi do punktu granicznego tego wzniesienia, gdy już umniejsza się żądza wyrażania twórczego i gdy sztuka już nie wystarcza. Znają te stany święci, i znają je artyści. Wiemy o tym z powodu ich milczenia, które jest największą ich tajemnicą.

Historia podobnych zdarzeń przebiega tylko na szczytach, tam, gdzie rodzi się świadomość, że celem życia nie jest działanie, ani nawet twórczość, — że celem życia jedynie jest Bóg. Oto największy triumf ludzki, gdy pełnia artystycznego działania przeistacza się w pełnię kontemplacji Boga! Dla tych, co z dołu patrzą na szczyt, co oceniają rzeczy w płaszczyźnie dobra kultury, ten fakt wydaje się być dramatem i konfliktem.

VII

Wróćmy w zakończeniu do początkowego pytania: czy artysta jest problematem? i czy co innego jest jego dzieło i co in-

nego on sam? Próbowaliśmy dowieść, że rozdział pomiędzy artystą a dziełem jest pozorny, bo dzieło stanowi wyraz osobowości artysty, — jest owocem drzewa, które je zrodziło. W płaszczyźnie zagadnienia osobowości artysty — mówiliśmy — ważne jest wszystko, co artysta, jako człowiek reprezentuje, eal osobowość jego jest uwarunkowana przez talent, przez kierunek i napięcie dążeń twórczych, które stanowią tajemniczą i potężną siłę, określającą artystę.

Postulaty skierowane do artysty, powołują go do roli wychowawczej i kapłańskiej.

Tę nadrzędność znaczenia artysty podkreślają nie tylko ci, co wyznają moralistyczny i konfesyjny pogląd na świat, ale ci także, co mają na względzie jedynie dobro sztuki. Wielki pisarz Tomasz Mann mówi w noweli „Tonio Kröger", że „trzeba wprzód umrzeć, by być całkowicie twórcą", co oznacza, że twórczość polega na ofierze i heroizmie. Stąd życie artysty, świadomego swych wielkich zadań artystycznych i społecznych, jest prawdziwie heroiczne — i takie życie nazywamy „żywotem". Bywa ono nasycone dramatem na skutek rozpiętości dążeń i na skutek świadomości, że sztuka jest wielka, a ludzkie środki wyrazu — małe, nie dorównane. Dramat artysty zyskuje większe wymiary, niż dramat każdego człowieka, z uwagi na swoiste cechy psychiczne, jakie określa natura talentu. Każde wielkie życie artysty i każde wielkie jego dzieło jest natężone żywiołem religijnym. Mówi Oscar Wilde, że „raz w życiu przynajmniej sądzone jest każdemu iść z Chrystusem do Emmaus".

Na gruncie wiary religijnej zadania artysty powiększają się o całą wielkość idei, jakiej artysta pragnie służyć. Nie ma tu dramatu, jest jedynie ten dramat, który stanowi znamię naszego człowieczeństwa, porywając nas ku świętości.

— O, piękno — woła święty Augustyn, — zawsze nowe i zawsze dawne, niezmienne, jakom Cię późno poznał i późno umiłował.

Wydaje się, że całą głębię stosunku artysty do swego dzieła wraz z powiązaniem go ze światem, wyraził Paul Claudel w przejmującym westchnieniu:

„Spraw, abym był siewcą samotności i ten kto usłyszy moje słowo, aby powracał do siebie niespokojny i brzemienny".

Jerzy Zawieyski

(Odczyt wygłoszony na K.U.L. z cyklu „Twórczość a religia").

JACEK WOŹNIAKOWSKI

PIERWIASTKI RELIGIJNE W SZTUCE PLASTYCZNEJ

Żeby dokładnie wyjaśnić ten tytuł, trzebaby zacząć od kilku definicji. Przede wszystkim — co to właściwie znaczy: „pierwiastki religijne"? Niestety, tego rodzaju pytania uściślające zostawię bez odpowiedzi i żadnej definicji nie podam. Niechaj mnie usprawiedliwi głos pewnego mądrego i uczonego księdza, który opowiadał niedawno, że kiedy miał napisać odpowiedź na pytanie: „Co to jest religia?", nie umiał sobie z tym tematem poradzić. Tymbardziej więc ja nie umiałbym sobie poradzić z tematem mojego artykułu, gdybym pragnął ująć go „frontalnie", systematycznie i naukowo. Chciałbym znacznie skromniej podejść do całej sprawy. Spróbuję poprostu określić bliżej pewne wątpliwości odnoszące się do sztuki, znane z pewnością każdemu człowiekowi, który chodzi do kościoła. Spróbuję jakoś uporządkować część tych wątpliwości. To wszystko. Sądzę, że przy okazji zarysuje się odpowiedź na jedno czy drugie pytanie; nie śmiałbym w ramach artykułu kusić się o nic więcej. I jeszcze — przypominam Norwida: „Nie należy być o wiele jaśniejszym od przedmiotu; każdy albowiem ma sobie odpowiedni światła stopień, pod którego wpływem najsłuszniej się przedstawia". Przedmiot określony w tytule jest trudny i skomplikowany, nie należy więc oczekiwać kryształowej jasności w jego rozważaniu.

Chciałbym go ująć z trzech stron: od strony odbiorcy, od strony twórcy i wreszcie od strony dzieła sztuki.

1.

Wszyscy pamiętamy takie krzyże przydrożne, takie obrazki w książeczkach do nabożeństwa, takie kąty kaplic czy kościołów, które szczególnie mocno wiążą się dla nas ze wspomnieniem, sięgającym najczęściej dni dzieciństwa, wspomnieniem jakiegoś religijnego rozmyślania, czy pobożnego nastroju, czy też jeszcze mniej określonego ale w każdym razie wartościowego uczucia. Te przedmioty zawierają więc dla nas jakiś pierwiastek religijny. Ale byłoby oczywistym błędem uważać je z tego powodu za dzieła sztuki religijnej. Rzecz całkiem bezwartościowa artystycznie może budzić najpiękniejsze i najcenniejsze wzruszenia; ale jeśli jest to rzecz, której celem jest dotarcie do naszych mózgów i serc poprzez nasze oczy, rzecz, której sam w y g l ą d ma nas w jakiś sposób poruszyć, to ważny będzie właśnie ten wygląd: artystyczny wyraz i sens owej rzeczy. Bardzo to pięknie, jeśli widząc gipsową figurę św. Teresy od Dzieciątka Jezus zaczynamy rozmyślać nad jej życiem — i zapewne wywołanie takich rozmyślań jest jednym z powodów, dla których tę figurę na ołtarzu postawiono. Ale takie same rozmyślania mogłaby wywołać fotografia świętej albo poprostu napis: „św. Teresa". Jeśli na ołtarzu stoi figura — ma ona za zadanie nie tylko potrącić łańcuch skojarzeń myślowych i uczuciowych, związanych z naszymi wiadomościami o Świętej, którą ta figura przedstawia; ma przede wszystkim oddziałać bezpośrednio, ma w nas poruszyć szczególną strunę — tę właśnie, która jest wrażliwa na wartości artystystyczne. Nie warto w tym miejscu ruszać starej bolączki: że figury, stawiane dziś w ołtarzach, przeważnie tej roli nie spełniają...

Dzieło sztuki mówi swoim własnym językiem, i gdyby miało tylko przedstawiać rzeczy czy ludzi, niepojęty byłby nasz zachwyt przed iskrzącym się kolorami średniowiecznym witrażem, w którym nie możemy rozróżnić żadnej czytelnej treści. Jeśli interesuje nas wyłącznie ta treść, pozostajemy głusi na język sztuki, na te najlepsze wartości, jakie może nam dać dzieło tak jakbyśmy szli na przemówienie znakomitego zagranicznego kaznodziei, nie rozumiejąc jego języka, a tylko dlatego, że się nam podoba jego głos czy gestykulacja. Może ten głos jest istotnie bardzo piękny, ale wartość przemówienia nie na tym się opiera. Trzeba rozumieć język owego kaznodziei. Tak samo, jak trzeba rozumieć język sztuki.

W tym miejscu wyjaśnijmy rzecz tak oczywistą, że wygląda naiwnie — a jednak zbyt rzadko się o niej pamięta: jeśli zastanawiamy się nad pierwiastkiem religijnym w sztuce plastycznej, to musimy mówić istotnie o sztuce, a nie o rzeczach, które jakoś religii służą ale ze sztuką nie mają nic wspólnego. Jakież będzie kryterium, wedle którego daną figurę czy obraz ocenimy jako dzieło sztuki, a inną figurę, inny obraz odsądzimy od tego tytułu? Nie zmieszczę całej sprawy w niniejszym artykule, ale chcę powiedzieć przynajmniej tyle: zespoły takich kryteriów istnieją, choć oczywiście daleko im do matematyczno-przyrodniczej precyzji. Kryteria te opierają się na naszej wrażliwośc, ich stosowanie zależy w ostatniej instancji od subiektywnyhch warunków odbiorcy dzieła; ale jednak są to kryteria „intersubiektywne" ugruntowane zarówno w niektórych powszechnych właściwościach ludzkiej psychiki, jak i w obiektywnym istnieniu piękna. Do właściwego stosowania sensownych kryteriów oceny dzieła sztuki może dojść niemal każdy z nas, kto ma oczy ku patrzeniu. Jednakże na to, żeby zrozumieć swoisty język tego dzieła, żeby przeżyć istotną, pełną jego wartość a nie tylko uboczne kojarzące się z nim myśli i uczucia, trzeba z pewnością nie tylko pewnych wrodzonych dyspozycji (człowiek bez słuchu nigdy w pełni nie przeżyje wartości utworu muzycznego), ale trzeba też kultury artystycznej; trzeba kształcić, „uprawiać" (od *cultiver)* oko i umysł, i zresztą samego siebie, bo wszakże nasz aparat odbierający wartości plastyczne jest związany tysiącznymi kontaktami z całą naszą psychofizyczną istotą.

Tyle więc o kryteriach oceny artystycznej. I tu ośmielę się powiedzieć: jeśli się je w ogóle stosuje do dzieł sztuki religijnej, to zwykle w fałszywej kolejności. Mówi się: „oto dzieło religijne; czy jest to także dzieło sztuki, niech osądzą znawcy". A tymczasem należałoby powiedzieć: „jeśli jest to naprawdę dzieło sztuki, to swoim pięknem służy ono w jakiś sposób religii". Jeśli to nie jest dzieło sztuki, może lepiejby na jego miejsce dać napis, inicjał, symbol — które wywołają te same myśli i skojarzenia uczuciowe, a nie będą przeszkadzać im później swoją brzydotą? Ta ostatnia kwestia wymaga wyjaśnień. Wrócę do niej, kiedy przyjdzie do rozważania pierwiastków religijnych w sztuce plastycznej od strony dzieła. Najpierw jednak zastanówmy się nad nimi od strony artysty.

2.

Czy u źródła dzieła sztuki religijnej leży zawsze religijne przeżycie artysty? Oto pytanie, na które zwykle odpowiada się twierdząco — cytując przy tym Fra Angelica: „aby malować sprawy Chrystusa, trzeba żyć z Chrystusem..."Słyszałem o takim wypadku, że proboszcz polecił pewnemu bardzo miernemu artyście wykonać polichromię kościoła, ponieważ ten artysta trzy dni z rzędu leżał krzyżem przed głównym ołtarzem. Oczywiście proboszcz był jednostronny, powie każdy; prócz pobożności trzeba było jeszcze skontrolować umiejętności fachowe malarza.

Słusznie. Ale weźmy inny wypadek: proboszcz ma do wyboru między głęboko religijnym pacykarzem, a mistrzem całą gębą, niedowiarkiem i niecnotą. Komu ma powierzyć wykonanie obrazu, rzeźby, czy polichromii? Głosuję za tym drugim, za niecnotą. Bo dużo racji miał Krasiński, kiedy mówił o artyście — że chociaż on sam nie jest pięknością, ale płynie przez niego strumień piękności. A przecież Fra Angelico także z pewnością miał rację. Tylko że jego wypowiedź, cytowana przed chwilą, określa jakąś linię graniczną, jakiś górny kraniec ludzkich możliwości artystycznych, do którego trzeba dążyć, który trzeba uważać za wskaźnik, za metę — jakże rzadko jednak osiąganą. Innymi słowy: napewno ideałem religijnego dzieła sztuki będzie takie dzieło, które jest spontanicznym wynikiem, plastycznym uzewnętrznieniem religijnego przeżycia. Jakże mało jednak takich dzieł... Albo przeżycie religijne artysty nie znajduje dla siebie odpowiedniego wyrazu i żałosna ludzka słabość gubi całą jego treść w kształtach i barwach bez znaczenia („dopóki podniosłość ducha tłumaczy się przez malarską nieudolność, nie warto o niej pamiętać" — pisał twardo lecz słusznie Focillon), albo też u źródeł dobrego artystycznie dzieła o tematyce religijnej brakuje tego właśnie przeżycia, które obrazom Fra Angelica daje harmonijną pełnię, absolutną zgodność i nierozdzielność treści i formy. Otóż ten drugi brak wydaje mi się mniej groźny od braku pierwszego i dlatego głosowałem, jeśli już trzeba wybierać, za wyborem niecnoty.

Mniej groźny. Dlaczego? Bo istnieją, jak o tym pisałem, kryteria dla oceny — poprzez dzieło — artystycznych kwalifikacji twórcy, nie widzę natomiast analogicznych kryteriów dla zbadania — znowu poprzez dzieło — jego kwalifikacji religijnych (oczywiście z wyjątkiem wypadków szczególnie jaskra-

wo dowodzących ignorancji twórcy co do treści i ducha religii, wyrażonej zwykle w niewłaściwym ujęciu tematu). W ogóle „kwalifikacje religijne“ — co to właściwie znaczy? Cóż my wiemy o przeżyciu, czy też o postawie wobec świata, z których wyrosło dane dzieło? Cóż daje nam prawo rozstrzygania, czy w istocie swojej postawa chociażby tego niecnoty czy niedowiarka nie jest bliższa prawdziwej religijności, niż postawa tamtego malarza, co trzy dni leżał krzyżem? Cóż wiemy o tym, na jakich drogach ujawniają się najlepsze wartości drugiego człowieka? Wszakże znamy z historii ludzi skąpych, tchórzliwych i kłamliwych, którzy w jednej tylko dziedzinie: w sztuce, skupili najlepsze swoje siły, którzy potrafili tworzyć szczodrze, odważnie i rzetelnie. Sami nie byli pięknością, ale płynął przez nich strumień piękności — a może i w nich samych jarzyły się już w nieuświadomionej głębi najpiękniejsze iskry? Wszakże nie ci zostali największymi świętymi, którzy byli nimi od początku.

Reasumuję: jeślibym dla zamówienia obrazu czy figury do kościoła musiał wybierać między artystą a pacykarzem, wybrałbym artystę, niezależnie od światopoglądowej przynależności obydwóch i do tego, jak w naszych oczach przedstawia się ich ludzka wartość. Niektóre powody takiego wyboru właśnie wyłuszczyłem. Ale powodem może najważniejszym — zachowałem go na koniec — jest fakt, że artysta stworzy dzieło sztuki, a tamten drugi — nie. Sztuka zaś — jak mówi Dante — jest wnuczką Boga. Prawdziwe dzieło sztuki, choćby nie przedstawiało pobożnego tematu, jest w pewnym sensie bliższe wartości religijnych, niż najbardziej świątobliwy kicz. Spróbujmy to wyjaśnić.

3.

Czymże różni się dzieło sztuki plastycznej od innych ludzkich wytworów? Mówiąc najprościej — chyba tym, że jednym z głównych jego przeznaczeń jest to, by nań patrzeć. Dzieło sztuki stanowi organizm, zbudowany wedle jakichś niepisanych praw, dających mu władzę wzruszenia nas, dotarcia poprzez wzrok do tego zakątka naszej duszy, który nazywa się zwykle „zmysłem piękna“. Myślę, że to nasze wzruszenie płynie z jakiegoś swoistego podobieństwa dzieła do świata, który nas otacza i który znamy z potocznego doświadczenia: dzieło odwołuje się do tego doświadczenia, a zarazem ukazuje nam je od niecodziennej strony. Mówi nam rzeczy znane, a zarazem

odkrywa nieprzeczuwane i zadziwiające sprawy. Organizacja formalnych elementów obrazu, takich jak zestrój kolorów czy linii, opiera się o ten sam porządek, który rządzi wszystkimi znanymi nam zjawiskami wzrokowymi: prawa optyki ujawniają się tak samo w rozszczepionym przez pryzmat słonecznym promieniu, jak i w grze ciepłych i zimnych zestawień barwnych na powierzchni płótna; prawa statyki kształtowały nasze doświadczenie wzrokowe, kiedy patrzyliśmy na drzewo, na skały i na człowieka — ich zasady odnajdujemy teraz w kompozycji obrazu czy w równowadze architektonicznych brył; praw rytmu, który cieszy nas w rozczłonkowaniu kościelnego wnętrza, nauczyliśmy się od kręgów, rozchodzących się na wodzie, od biegu zwierzęcia, od bicia własnego serca. W dziele sztuki odnajdujemy więc cząstkę tego ładu, któremu poddane jest wszelkie stworzenie, a także cząstkę niepokojów i smutków stworzenia — ale odnajdujemy je w nowym kształcie: akt stwórczy dokonał się po raz drugi, artysta z otaczającej go rzeczywistości wybrał pewne elementy, ułożył je na miarę i podobieństwo swojego umysłu i swojego wzruszenia i odsłonił jakiś sens otaczających nas spraw, który ukrywał się w plątaninie nawyków przed nieuważnym naszym wzrokiem. Prawdziwy artysta, czy chce tego czy nie, musi odnajdować w sobie i wokół siebie, w podniecie płynącej od świata, w koncepcji rodzącej się w nim samym i w tworzywie, które ją ucieleśnia — musi odnajdować poprzez miarę swego dzieła jakiś odblask tej najwyższej miary, podług której wszystko zostało zdziałane. Odblask wątły i daleki; ale bez niego jakiż byłby sens sztuki?

I dlatego napisałem wyżej, że w pewnym sensie każde dobre dzieło sztuki jest bliższe wartości religijnych, niż najbardziej świątobliwy kicz.

4.

A jednak wszyscy czujemy wyraźnie, jakim absurdem byłoby mierzenie siły pierwiastka religijnego w dziele sztuki stopniem doskonałości artystycznej tego dzieła. Dla większej jasności ograniczmy nasze rozważanie do dzieł, które są f o r m a l n i e religijne — to znaczy do obrazów i rzeźb o tematyce religijnej. Zestawmy teraz „Chrystusa wśród grzeszników" Rubensa z jakimś polhalańskim Chrystusikiem frasobliwym. Świetny kunszt mistrza niderlandzkiego nie ulega wątpliwo-

ści — tak jak nie ulega wątpliwości, że o wiele mocniejsze wzruszenie religijne przekazuje nam ludowy świątek. Bowiem sztuka, chociaż zawsze mówi nam o świecie jakąś cząstkę prawdy, której nie da się wyrazić inaczej, to jednak umie bardzo różnie rozłożyć akcenty, umie wejrzeć w tę sprawę głęboko albo płytko, zatrzymać się tylko nad zewnętrznym urokiem świata albo też — jak mówił Elie Faure — przeniknąć poprzez pozór rzeczy, by dosięgnąć ich ducha. Wszystkie te sprawy ujawniają się w formalnej organizacji dzieła, ale nie traćmy z oczu faktu, że jest ona ostatecznie tylko wynikiem, krystalizacją tego, co artysta miał do powiedzenia o sobie i o świecie. Świątek uderza nas syntetyczną zwięzłością formy, naturalnym, „przyrodniczym" nieomal wykorzystaniem właściwości tworzywa, absolutnie jednoznaczną, prostą i przejmującą wyrazistością przedstawienia: wszystkie te cechy, które czynią zeń dzieło sztuki, mają źródło — w czym? Więc jednak w religijności świątkarza? Nie wiem. Jedno wydaje mi się oczywiste: świątkarz nie dąży do łudząco „podobnego" odtworzenia postaci Chrystusa: tego i tak nie potrafi i doprawdy nie o to mu chodzi. Nie interesują go szczegóły drugorzędne: skóra przedstawianej postaci, jej mięśnie; nie myśli o wywołaniu u widza takiego czy innego wrażenia, o pouczeniu go, o zachwyceniu. Poprostu bierze kawałek drzewa i stara się odrobić go tak, żeby wyrazić troskę i znużenie Frasobliwego.

Tak wiele pisano o tym, że Rubensa fascynuje blask świata. I zapewne w jego obrazach jest o tyle więcej pokazane, niż wyrażone. Być może, że i to jest sztuka prawdziwie religijna — jakieś Te Deum olśniewających, barwnych akordów. Tylko że tutaj rzeczy przedstawione tak głośno wołają o sobie, tak ogromną sprawą jest bogactwo materii, że reszta staje się mało ważna: akordy kolorów śpiewają przede wszystkim wspaniałość stworzenia. — Wszakże i taka pieśń — powiecie — może być hymnem religijnym; o czymże, jak nie o piękności stworzenia, śpiewał święty Franciszek? —

Nie, to jednak bardzo niedobre zestawienie: Rubens i święty Franciszek. Święty Franciszek w malarstwie, to Fra Angelico. Bardzo wielki malarz. I błogosławiony.

5.

Pierwiastki religijne w sztuce plastycznej to problem, który do końca tego artykułu będzie się wymykał ściślejszemu okre-

śleniu. Wytyczając pewne linie kierunkowe, wzdłuż których możnaby do tego problemu podejść od strony odbiorcy, mówiliśmy z początku, że nie wystarczy tu subiektywne odczucie religijne: potrzebna jest także kultura artystyczna. Od strony artysty — twierdziliśmy — nie wystarczy pobożność: chyba ważniejszy jest artyzm Ale później, kiedyśmy wspomnieli Rubensa, okazało się, że sam artyzm także nie wystarczy, że musi istnieć w postawie artysty coś więcej, niż zachwyt nad urodą świata. A w samym dziele? Chociaż pierwiastek religijny wyraża się poprzez wartość estetyczną dzieła, to jednak okazało się, że nie stoi on bynajmniej w stosunku prostym do tej wartości. Więc ostatecznie — wnioski niezmiernie banalne, prawdy wytarte i mówiące niewiele: wiadomo przecież, że w religijnym dziele sztuki ważna jest i religia i sztuka? Tak. Ale zauważmy, że aby móc uczciwie wyciągnąć te banalne wnioski, trzeba było zrewidować kilka powszechnie przyjętych, a nie dość przemyślanych poglądów. I zauważmy jeszcze jedno. Kiedy mówiliśmy, że tak zwane dzieła sztuki religijnej często nie mają nic wspólnego ze sztuką, a z drugiej strony o tym, że nie każde dzieło sztuki, religijne formalnie, jest nim *de facto* — wypadło nam ustawicznie przeciwstawiać religię i sztukę. A przecież przyrodzoną funkcją sztuki jest wyrażenie poprzez rzeczy widzialne rzeczy niewidzialnych: *l'art d'exprimer l'invisible par le visible,* jak mówił Fromentin: a przyrodzoną potrzebą uczuć religijnych jest szukanie sobie wyrazu: *Laudate Dominum in tympano et choro...*

Stało się winą odchodzącej epoki, winą głębokiego rozdarcia między religią i życiem, że usiłujemy chwalić Boga w dziełach, które są nieme, które niczego w ogóle nie wyrażają — a z drugiej strony, że te dzieła, które najpiękniej śpiewają, często nie widzą, czyją to chwałę w istocie śpiewają. Czy w czasach, które nadchodzą, potrafimy żyć tak, aby religia i sztuka odnalazły organiczne swoje związki?

Jacek Woźniakowski

(Odczyt wygłoszony na Kat. Uniwersytecie Lubelskim w kwietniu b. r. w cyklu wykładów „Twórczość a religia").

SYGRYDA UNDSET

KRZAK GOREJĄCY

(Fragment)

Najdłuższa z powieści współczesnych Sigrid Undset, składająca się z dwóch oddzielnych części: „Gymnadenii" i „Krzaku gorejącego" przedstawia nam historię życia Pawła Selmera na tle pierwszych trzydziestu lat dwudziestego wieku. Książka ma dużo elementów autobiograficznych a droga głównego bohatera do Kościoła katolickiego jest zapewne podobna do tej, którą przeszła sama Undset. Paweł, pochodzący z rodziny intelektualistów norweskich, wychowany przez zupełnie niewierzącą matkę, spotyka się przypadkowo z nieliczną w Norwegii grupą katolików i zaczyna się interesować ich religią, której uniwersalizm i określone dogmaty pociągają go bardziej niż subiektywne poglądy protestantów. Syn rozwiedzionych rodziców, tęskni równocześnie do nierozbitego życia rodzinnego i w młodym wieku zakochuje się w Lucy Arnesen, biednej dziewczynie, niezbyt wykształconej ani intelektualnie rozwiniętej, ale pełnej kobiecego poświęcenia się i oddania. Zostaje ona jego kochanką, Paweł pragnie jak najprędzej zdobyć niezależność materialną, żeby móc się z nią ożenić. Porzuca więc swoją karierę naukową i wyjeżdża z Oslo, aby pracować w przedsiębiorstwie handlowym. Po pewnym czasie Lucy przestaje do niego pisywać, wreszcie oznajmia mu, że wyszła za swojego dawnego znajomego, policjanta Löwstö. Złamany tym zawodem Paweł oddala się na razie od zainteresowań religijnych i po trzech latach żeni się z Björg Jacobsen, ładną, powierzchowną i głupiutką kobietką. Nie znajdując w małżeństwie szczęścia ani porozumienia duchowego przenosi całą miłość na dzieci. Sprawa ich wycho-

wania religijnego stawia go znów w obliczu tych zagadnień, które w głębi nigdy nie przestały go nurtować. Przekonany, że jedynie katolicyzm przechowuje integralnie naukę Chrystusa, decyduje się na krok ostateczny i przechodzi na łono Kościoła. W tej wierze wychowuje dzieci: Synne i Helgego i ona staje mu się oparciem w coraz trudniejszych okolicznościach życia, wymagających heroicznego wyrzeczenia się osobistego szczęścia. Po dwudziestu latach spotyka znów Lucy, która równie jak on nieszczęśliwa w pożyciu z mężem brutalem i alkoholikiem, znalazła się z dwojgiem dzieci, Roy'em i Ewą, w ciężkich warunkach materialnych. Paweł chce im pomóc, ale przy tym odradza się w nim dawna miłość, tym bardziej, gdy dowiaduje się, że zerwanie było wynikiem nieporozumienia i że Lucy, sądząc, iż jest zagrożona gruźlicą, poświęciła się dla niego. Powrotna fala tego uczucia staje się dla Pawła wstrząsem moralnym, który go prowadzi na nowy etap wewnętrznego życia.

*

Było już późno, żeby iść na zebranie Stowarzyszenia św. Józefa. Ale Paweł zdawał sobie też sprawę, że dzisiaj nie ma na to żadnej ochoty. Po prostu nie mógłby się teraz zdobyć na siedzenie pomiędzy obojętnymi ludźmi, którzy byli w dobrych humorach i śmiali się głośno, ilekroć ksiądz Auberive świadomie lub nieświadomie powiedział coś zabawnego. Byli mu obcy — to znaczy on sam nagle poczuł, że tego wieczora byłby pomiędzy nimi obcym przybyszem. Bywali tam ludzie, których naprawdę lubił i tacy, którzy mu byli mało sympatyczni, Norwegowie i cudzoziemcy, pochodzący z rozmaitych kół i warstw, dobrzy i zupełnie letni katolicy — o ile tylko ktoś z zewnątrz może wyrokować o takich sprawach. Teraz widział ich w szczególnie jaskrawym świetle: — jakże nieistotne były te wszystkie dzielące ich różnice w porównaniu do tego, co ich łączyło z sobą: wiara, Chrystus, Kościół. Odnajdywali się zawsze wzajemnie w wspólnym poczuciu, że są w ręku Boga, karmili się Jego Chlebem, prosili o Jego Ducha. Wiara przeistaczała ich w coś innego, bez względu na to, czym każdy z nich był sam ze siebie, w swoich brakach i zahamowaniach, swoich zaletach i śmiesznościach — a to inne było w nich wszystkich najbardziej rzeczywiste. Paweł aż przeraził się widząc do jakiego stopnia byli w istocie częściami jednej całości, komórkami jednego mistycznego Ciała. Do dzisiej-

szego dnia nie pojmował ani w dziesiątej części jak bardzo było ono mistyczne — zrozumiał to teraz, kiedy nawpół już pogrzebane pokłady jego serca wyłoniły się nagle na światło dzienne. Instynkty i uczucia należące do prawie zapomnianej przeszłości powstały w nim do życia, żeby wznieść swój sprzeciw: nie chciał uznać tej zależności, pragnął wystarczać sam sobie i móc stać się wszystkim dla drugiej ludzkiej istoty.

W porównaniu z tą niewidzialną łącznością, było rzeczą mało znaczącą i błahą, że reagowali różnorodnie na tę Wolę — na Łaskę, wytryskującą z samego dna istnienia — że jeden przyjmował ją z wdzięcznością i był wrażliwy na jej działanie, pełen pragnienia i miłości, a inni dawali się wlec przemocą, opierając się jej i ulegając wszelkim pokusom. Wszak w końcu wszyscy się jej poddawali. Stało mu się teraz tak jasne, że aż prawie nie do zniesienia, czym był Kościół: organizmem, złożonym z chorych i zdrowych komórek, w których pulsowało to samo życie, chociaż w jednych mocniej a w drugich słabiej. Ale pomiędzy tym, czy się do niego należało, czy też od niego odpadło, rozwierała się taka sama przepaść, jaka istnieje między życiem a śmiercią. Zachodziła tu podobna różnica jaka dzieli żołnierza, służącego czynnie w armii, składającej się zarówno z dobrych wojowników i bohaterów jak i z hipokrytów i tchórzów, od świadomego dezertera. Bo wszak jest zupełnie czym innym żyć w ojczyźnie z jej wodzem i całą społecznością — z wszystkimi, co w niej pracują albo są jej pasożytami, czy też powziąć postanowienie ucieczki pod przybranym nazwiskiem do obcego kraju.

Ach, głupstwo, ja przecież tego nie zrobiłem. I nic podobnego nie zamierzam. Cóż mogę na to poradzić, że odczuwam tęsknotę do powrotu w minione czasy, kiedy mogłem wierzyć, iż świat jest jedynie tym, co mogę zobaczyć i czego mogę się dotknąć. I kiedy moje własne serce, widzące to, na co patrzały moje oczy i czujące tylko rzeczywistość, dotykalną dla zmysłów, było dla mnie jedynym istnieniem, o którym mogłem coś wiedzieć. Wszyscy ludzie byli wówczas sami dla siebie centralnym punktem świata. Nawet jeśli ze wszystkim, czym byli, co umieli i co posiadali, poświęcili się jakiejś sprawie, czy też innemu człowiekowi lub całej ludzkości — zawsze jedno było dla nich pewne: ja jestem ja. I to, że dwoje takich „Ja" mogło się spotkać i połączyć, jak dwie komórki i żyć razem wewnątrz tej samej, barwistej powłoki świata, było dla mnie niewypowiedzianym cudem. Ale nie wierzyłem w Istotę,

która wszystko obejmuje i czuwa nad tym, co robimy i czy dochodzimy do wyznaczonego nam miejsca, czy też się od niego oddalamy. Sądziłem, że każdy człowiek jest sam dla siebie światem. Nie wiedziałem, że może istnieć Bóg.

Panie i Boże mój, to przecież jest u mnie tylko uczucie. Wiem, iż tak nie jest. — Wiara, w znaczeniu przeświadczenia i pewności, nigdy nie była w nim tak silna jak teraz, kiedy pragnął uciec napowrót do niewiedzy swoich młodych lat i zabrać tam z sobą Lucy, ażeby żyć z nią jak dawniej w zamkniętej kuli złudzeń i poezji, otoczony mieniącą się barwami łupiną całej piękności zmysłowego świata.

Rzucił na parapet okna czapkę i rękawiczki, spuścił storę i zapalił lampę na biurku. Wyjął z teczki podpisane przez matkę papiery. Część z nich miała być nadana na pocztę a reszta schowana do kasy. Siedział jednak dalej w płaszczu, nie mogąc wstać, żeby przynieść potrzebne koperty.

Nagle przedarł się do jego świadomości słaby zapach perfum, który pozostał na jego płaszczu i rękach. Tak się był niegdyś przyzwyczaił do tego zapachu, że już nie wydawał mu się nieprzyjemny — przeciwnie, wtedy go nawet polubił.

Siedział więc znowu z Lucy w jej małym pokoiku. — To było wprost niepojęte — prawie nierzeczywiste, jak coś, co się przeżyło we śnie! Przypominał sobie jej twarz w świetle lampy, gdy szybkim, poddańczym ruchem zdjęła na jego prośbę rogowe okulary. Lucy zawsze tak bez zastrzeżeń stawała się jego własnością. — Całe to dawne uczucie — dawna, spragniona, przelewająca się miłość wybuchała teraz znowu z samego dna jego istoty, zatapiając w nim wszelką świadomość, wszystkie myśli, prócz tej jednej, że oto tu siedzi Lucy i jednak należy do niego... Czemuż nie miałby po prostu sięgnąć po nią? Kiedy wspominał o tym, dawna, przemożna tęsknota wzbierała mu w sercu i zmysłach napełniając go znów po brzegi.

Nie powinno, nie powinno to było być prawdą, że zaszło pomiędzy nimi to straszliwe nieporozumienie. Nie mieli widać na tyle wzajemnego zaufania, żeby Lucy odważyła się powiedzieć mu o swej chorobie, i żeby on nie uwierzył, iż jest jedną z tych, które zapominają, nie widząc dłużej ukochanego i nie czując uścisku jego ramion. Nie powinno się to było zdarzyć, żeby życie jej się tak źle obróciło, było aż tak nieszczęśliwe! A on nie domyślał się niczego — każde z nich poszło swoją drogą i popełniało same głupstwa, udając, że nie warto wspominać, iż się rozeszli ze sobą. O najdroższa! jakie to musiało

być dla ciebie ciężkie... Ale powinnaś także wiedzieć, co się działo ze mną. Nie chciałem się przyznać do tego nawet przed samym sobą — byłem jeszcze tak głupi, iż sądziłem, że nie będę prawdziwym mężczyzną, jeśli sobie z tego powodu pozwolę na daremne żale. Ale od chwili twego odejścia wszystkie barwy zbladły i życie straciło swój smak. Ach, gdybyś wiedziała, do jakiego stopnia cię kochałem, nie byłabyś mogła tego zrobić!

Ale te dwadzieścia lat — czym one są w istocie, jeśli okazało się nieprawdą, żeśmy się kiedykolwiek przestali kochać? Byliśmy tak zbrodniczo głupi, teraz jednak znów trzymałem cię w ramionach, poczułem na mej twarzy i policzkach twoją drogą głowę i twoje przedziwne pocałunki.

Paweł ukrył twarz w dłoniach. To wszystko było oczywistym, oślepiającym szaleństwem. Ale nie mógł znieść myśli o tym, przez co ona wówczas musiała przechodzić. A on nie wiedział o niczym. I tamci — nigdy mu nic nie powiedzieli. O, te ich metody — nieraz go przyprawiały o wściekłość! Tylko jej miłość była nieogarniona, była oddaniem się mu bez granic, morzem, w którym mógł cały zatonąć. Chęć poświęcenia się dla niego była w niej tak silna, że umożliwiła jej przeprowadzenie do końca powziętego zamiaru. — A Lucy była na tyle głupią, żeby wierzyć, iż to będzie dla jego dobra!

Paweł poczuł, że w pokoju zrobiło się niezmiernie gorąco i dopiero wtedy spostrzegł się, iż siedzi w płaszczu. Wstał, zdjął go, otworzył kasę i schował przynależne tam papiery, zmuszając się do włożenia pozostałych w odpowiednie koperty. Potem odniósł je na biurko panny Alsaker.

W tej historii nie było nic nowego. I zachowywanie się tak, jak gdyby odkrywał po raz pierwszy, iż ludzie mogą zniszczyć własne życie dlatego, że go nie rozumieją, było pozbawione wszelkiego sensu. Nie odważamy się lepiej myśleć o innym człowieku, boimy się za dużo oczekiwać od niego — ponieważ sami nie jesteśmy lepsi. Teraz oburzał się na Lucy, że mu nie chciała zawierzyć — ależ, mój Boże, co też i on myślał o niej, kiedy odeszła od niego! Nie! — w rzeczywistości, w głębi jego duszy, kryły się zawsze okruchy przeświadczenia, że może wyrządza jej krzywdę. Gdyby był wszystko wiedział. — Ale pomimo tego sądził ją także inaczej i w co też nie był zdolny uwierzyć i to zaraz, jak tylko Hans zaczął mu o niej mówić!

Straszne jest właśnie to, że nigdy nie jesteśmy pewni. Postanawiamy czasem zawierzyć drugiemu człowiekowi, ale

zawsze mamy poczucie możliwości jakiejś pomyłki. A gdy wolimy tego nie robić, zdajemy sobie sprawę, że może wyrządzamy mu krzywdę. Inna pewność nie jest dostępna dla nas. Wiedział o tym już dawno — przynajmniej od czasu kiedy wyrósł z lat dziecięcych. I dlatego przyjęcie tego wyjaśnienia tajemnicy człowieka, jakie nam daje wiara, było dla niego takim wybawieniem. Ona mówi nam, że jego natura jest czymś niewypowiedzianie cennym, co zostało przez upadek rozbite — jest rośliną, o niedającym się wykorzenić pędzie do życia, której istotą jest rozwijać się i kwitnąć, ale której nasienie jest już zarażone śniecią. Prawdą jest, że wszyscy ludzie są równymi sobie braćmi — bo wszyscy są zbiegłymi z ojczyzny dziećmi Ewy. I wszyscy rodząc się przejmujemy zarodek choroby z jej łona. Podobnie jak rośliny w ogrodzie, do którego wkradły się niszczące bakterie: nie ma żadnej widzialnej przeszkody, żeby mogły co roku pięknie i bujnie wschodzić — początkowo białe plamki na liściach nie wyglądają wcale niebezpiecznie — pierwsze róże otwierają się i wyglądają zupełnie zdrowo, a jednak ukryty grzybek się rozszerza, wyrasta razem z rośliną, aż wszystko mierzwi się i murszeje od pleśni. W końcu nawet i pączki pokrywają się białym pyłem i opadają — zwiędnięte.

Wyjaśnienie wiary przywracało przynajmniej ludziom ich godność. Tak samo jak mogą przestać dążyć ku górze, tracić chęć wzrostu i rozwoju, mogą również przezwyciężać chorobę, która zaraża wszystko co ludzkie i wzrasta z każdym ludzkim dziełem. Wszelka dobra wola okazuje się niewystarczająca, ale mimo to zawsze odrasta od nowa. Każdy ludzki poryw kończy się gorzej niż zaczyna, ale świat jest wciąż pełen dobrych początków. I ziemia nie jest jedynie groźną pułapką, której nic żywego ujść nie może — dogmat grzechu pierworodnego przywraca jej przyrodzoną godność — zasługuje na to, żeby Król wszelkiej chwały powrócił na nią. Ludzie wpełzli pod krzaki, chcąc się skryć przed Nim, kiedy pewnego wieczoru u zarania wieków przechadzał się po Swym ogrodzie. Ale powrócił do niego i dzieci tych ludzi, spotykając Go w półmroku świtu biorą Go za ogrodnika, jak to uczyniła Magdalena.

Paweł znowu zasłonił twarz rękoma.

— „Panie Jezu, dla mnie to jest prawdą. Ty wiesz, że w to wierzę i widzisz, że pragnąłbym nie wierzyć. To jest Twoja prawda, przeciwko której się buntuję i to są moje złudzenia,

do których chciałbym móc powrócić. W ciągu tych minionych lat starałem się poznać Ciebie, wierzyłem w Ciebie, przyjmowałem Twoje dary i wzywałem Twego Imienia. Wyobrażałem sobie, że udało mi się w końcu zdobyć trochę miłości ku Tobie i odczuwać pewną radość, ilekroć przyszło mi walczyć o Ciebie z różnymi trudnościami. Zdawało mi się, że już doszedłem do nienawidzenia i unikania zła, nie dlatego, że wiem, iż trzeba tak w tym życiu jak i po śmierci odpokutować za grzechy, ale dlatego, że ono niszczy to, coś stworzył, krzyżuje Ciebie i wbija miecz w serce Marii, które nie jest współwinne z nami.

O Maryjo, bez grzechu poczęta, Ty wiesz jak bardzo pragnąłbym sobie wyobrażać, że wszyscy jesteśmy wolni od winy. Chciałbym móc wierzyć, że każdy człowiek jest odpowiedzialny tylko sam przed sobą — przeto mam prawo nienawidzieć i pogardzać tymi, którzy są w moich oczach godni potępienia, wystarczać sam sobie i moim ukochanym. Święta Maryjo, Matko Boża — mogłaś się nas wszystkich wyrzec, ale nie chciałaś tego zrobić — módl się więc za nami!

Z mojej wiary nie pozostało nic, prócz wbrew woli trwającego przekonania, że ona jest prawdą, i pragnieniem, żeby nią mogła nie być. Tak właśnie wierzy szatan: bez miłości, bez radosnego zachwytu. Tak jak ja teraz, uwierzą kiedyś wszyscy Twoi wrogowie...

Jezu, Jezu — wiem, że dana Ci jest wszelka władza na niebie jak i na ziemi. Wierzę, iż wszyscy jesteśmy w Twoim ręku. Zmiłuj się nade mną, spraw, abym mógł miłować Twoje dłonie — nie dla ich wszechmocy, ale dla ich Ran".

Paweł wstał i spojrzał na zegarek. Gdyby teraz poszedł na Schwensensgate, zastałby tam jeszcze wszystkich na nogach i musiałby wypić z nimi filiżankę kawy. Wilfrid zacząłby mu zdawać sprawę z zebrania a skończyłby znowu na wspominaniu Emanuela.

Paweł był prawdziwie wstrząśnięty widząc jak Wilfrid i Klara znieśli śmierć tego dziecka. Kiedy nastąpił już koniec, nikt nie usłyszał od nich słowa skargi. Ale zwłaszcza w tych pierwszych dniach, kiedy jeszcze ciało spoczywało w domu, oczy pani Klary były ciągle pełne łez a twarz Wilfrida z godziny na godzinę zaostrzała się i robiła się coraz bardziej szara. Biedactwo leżało przystrojone jak na dziecinny podwieczorek, w białym, jedwabnym ubranku i białych trzewiczkach — pod główkę podłożono mu wianuszek ze śnieżyczek. Płomienie

świec, otaczających trumnę, ciągle chwiały się i migotały, z powodu bezustannego otwierania drzwi. Całe zastępy dorosłych i dzieci przychodziły przyklęknąć choć przez chwilkę przy zwłokach niewinnego dziecięcia.

Zauważył wtedy, że obrzęd pogrzebu małych dzieci stawia ciężkie wymagania rodzicom. Same kwiaty, światła, pieśni pochwalne. To bardzo twarde żądanie, żeby dwoje ludzi po stracie jedynego dziecka wznosiło hymny dziękczynne do Boga za to, że wyrwał je z brudu ziemi i posadził wśród swoich wybranych a matkę pozostawia w jej samotnym domu tak jak szczęśliwą rodzicielkę synów. Teraz, myśląc o dwojgu dzieciach Lucy, zaczynał to lepiej rozumieć.

Kiedy odmówiono nad grobem trzy „Ojcze nasz": jedno za wszystkie dusze zmarłych, drugie za tych, co spoczywają na tym cmentarzu, a trzecie za tego, który spośród obecnych na pogrzebie ma pierwszy umrzeć — Paweł pomyślał, że ta ostatnia modlitwa spłynie zapewne na Klarę Gotaas. Wyglądała bowiem, jak gdyby już nie wiele brakowało jej do śmierci.

Teraz jednak i ona przytakiwała, wyrażając swoją zgodę, gdy Wilfrid mówił o możliwości adoptowania przez nich jednego lub dwojga dzieci.

Problem Roy'a przedstawiałby dla Pawła największą trudność.

Gdyż oczywiście, odurzające chwile tego popołudnia, to był miraż, który nie mógł trwać. Nawet gdyby na dnie świadomości nie miał tego wyraźnego poczucia, i tak w końcu musieliby się ugiąć przed prawami życia.

Nie mogli sprawić, żeby to, co się wydarzyło w ciągu tych dwudziestu lat, nie było się stało. Nie mógł wykonać w czasie skoku w tył i odnaleźć się znów w dniach tej złej wiosny u boku Lucy. Nie zdoła nigdy zdjąć z jej ramion ciężkich brzemion, które wówczas musiała dźwigać: strachu przed śmiercią, wyrzeczenia się dla niego wszystkich swych nadziei, odruchów grozy i wstrętu, jakie jej przyszło przełamać, zanim się zdecydowała wyjść za tego człowieka — którego użyła do swych celów z takim bezwzględnym i niezrozumiałym dla Pawła cynizmem.

„Była taka niecierpliwiąca" — mówił Hans. Tak, inni mogli to odczuwać jako coś drażniącego. Nieufność i brutalność utworzyły jak gdyby żyły skamielin w miękkim i cierpliwym gruncie jej wrodzonego usposobienia. Przypomniał sobie rodzaj sennego obrazu, który go czasem nawiedzał przed samym

zaśnięciem, kiedy leżał przy Lucy a ona już spała w jego ramionach. Zdawało mu się, że znajdują się w jednej z otwartych dolinek Ostlandu, otoczonych połogimi wzgórzami, porośniętymi nisko schodzącym lasem. Było tam niewielkie jezioro, odbijające w sobie niebo a cicho szemrzący strumyk wił się w głębi ku ujściu wąwozu. Sen ogarniał go wówczas jako napływający zmierzch, od którego szarzała trawa na łące i ciemniało odbicie nieba w jeziorze. Jej oddech na jego ramieniu stawał mu się poszumem przybrzeżnego sitowia, a ostatnie błyski jego świadomości utożsamiały się z gasnącym lśnieniem jeziora. On i Lucy spoczywali na dnie tej doliny a równocześnie byli w jakiś sposób także i nią samą.

Ledwie jednak zdążył nasycić się tym przedziwnym spokojem Lucy — spokojem, który nie miał w sobie już prawie nic ludzkiego i ogarniał mu serce jak czar lasu, szerokiej równiny lub zapadającego zmierzchu — zaraz zderzał się boleśnie z jej brzydką, małostkową nieufnością do ludzi, z jej łatwym godzeniem się na to, co niskie i pospolite, z jej tępą obojętnością na wszystko, co było jej obce i nieznane. Jego młodość i cienkoskóra uczuciowość, dobrze wypielęgnowana przez matkę i jej pojęcia o zdrowiu moralnym, raniła się do krwi o te drażniące strony natury Lucy. Ale gdy próbował ją przekonać i przemienić, spoglądała na niego z politowaniem, w którym krył się cień pogardy. Ona wiedziała, jak przeklętą była ziemia dla człowieka, a on był w jej oczach niedoświadczonym młodzieńcem, gdyż raj wydawał mu się dostępny i myślał, że nacisnąwszy z całej siły, będzie można otworzyć jego bramę.

Ale to było dwadzieścia lat temu. I nawet gdyby nie doszedł do wiary, którą dziś wyznawał, nie byłby mógł zachować naiwnych poglądów młodości.

Nawet gdyby nie był został w tym czasie katolikiem, nie rozwodziłby się teraz dla poślubienia pani Löwstö. Ochłonąwszy z pierwszego wstrząsu, jakim stał się dla niego powrót do życia tej dawno już pogrzebanej miłości, byłby i tak doszedł do przekonania, że nie wolno mu tak postąpić.

Byłby może pomyślał o rozwodzie, chociaż to wyjście wydawało mu się smutne i żałosne w życiu Henrika. Prawdopodobnie i on próbowałby się usprawiedliwić tym, że Björg pierwsza nie dochowała mu wierności. I trwało to przecież lata, pomimo że już po tym oświadczył jej, iż zgadza się żyć z nią dalej we wspólnym domu.

Ale miał teraz Synne i Helgego. A Lucy miała swego męża. Nie mogło go nęcić wchodzenie w związki małżeńskie z dawną żoną jakiegoś pana Löwstö. Ale istnieje pospolita nazwa na wstrętny rodzaj stosunku: „opiekun" — a nawet zarabiająca na siebie, rozwiedziona kobieta może mieć także „przyjaciela". Niech Bóg broni, aby miał się w przyszłości przekonać, że i to może być w ludzkich oczach zrozumiałe i usprawiedliwione. Ale czego nie dałoby się usprawiedliwić? Prawdopodobnie i on sam doprowadziłby swoje sumienie do wymawiania się takimi względami. W jego i jej wypadku zachodziły tak niezwykłe okoliczności. Wszak wydają się one zawsze nadzwyczajne tym, którzy się w nich znajdują.

Tylko wobec Roy'a nie mógłby zapewne zdusić głosu swego sumienia. Poniżyć matkę w oczach syna — nie, tego nie można nikomu wybaczyć. Znał wprawdzie mężczyzn, którzy gotowi byli i to usprawiedliwić. Ale choćby to czynili w dobrej wierze, Paweł nie zdołałby ich stanowiska zrozumieć ani wytłumaczyć.

Poczuł głód i uświadomił sobie, że tego wieczora nie jadł wcale kolacji. Teraz było już za późno, żeby coś dostać na mieście. Zresztą nie był w stanie iść gdziekolwiek — miał tajemne ale wyraźne poczucie, że tę noc musi przepędzić w samotności i przebić się przez coś ku światłu. Postanowił jednak wyjść napić się wody.

Wodociąg znajdował się w korytarzu. Nad nim paliła się lampka. Stojąc tam zobaczył, że na samym końcu korytarza coś poruszało się tuż przy ziemi. Idiota! Wzdrygnął się, a to przecież był poprostu kot. Podbiegł teraz do Pawła z tym cichutkim odgłosem stąpania miękkich łapek — okrążał go, przymilał się do jego nóg i ocierał o jego trzewiki, trzymając ogon wyprostowany do góry jak świeca.

— Ach, Puss, skąd się tu wziąłeś, biedactwo!

Kot wsunął się za nim do biura. I gdy Paweł ukląkł przy starej kanapie, on wskoczył także na nią, drapiąc pazurkami po jej skórzanym obiciu. Wcisnął się Pawłowi pomiędzy ramiona, tarł łepkiem o jego twarz i kołnierzyk, mrucząc tak głośno, że aż się rozlegało po całym pokoju.

Był to szary, ciemno-pręgowany kotek z powalaną, białą piersią i białymi łapkami. Uszy miał pełne siwych włosków. To uszko zwierzęce było czymś bardzo pięknym — drgało życiem. —

W całym tym gmachu, w którym Paweł tej nocy był jedynym człowiekiem, znajdowały się same rzeczy nieżywe. Maszyny na dole i na górze, rury centralnego ogrzewania, ostre, nieruchome światło elektryczne, stosy i zwoje papieru w magazynach — wszystko to, dzięki niezliczonym procesom fabrykacji, oddaliło się od swych organicznych początków. Tylko ten mały, brudny kot siedział tu i poruszał powoli ogonem, każdym drgającym włoskiem świadcząc o mocy życia.

W jakiś tajemniczy sposób dotknięcie tego żywego zwierzęcia obudziło w Pawle uczucia buntu i tęsknoty. Powinno tak być jak sobie niegdyś wyobrażał: — ludzie nie byli niczym innym jak tylko rodzeństwem zwierząt, mogli więc w każdej chwili złożyć z siebie to, co niby szatą dzieliło ich od młodszych braci, aby wolni, beztroscy i bezgrzeszni kryć się w lasach i jeziorach i być równie jak tamci niewinni i szczęśliwi. Żyć tylko dopóki fala krwi pulsuje w naszym ciele, cieszyć się zdrowiem i czujną wrażliwością swoich zmysłów, wchłaniać w siebie światło, zapach ziemi i lasu, i rozkoszną woń porostów na rozgrzanych słońcem skałach, czuć na swej nagiej skórze pieszczotę wiatru i chłodne dotknięcie wody — nie wiedzieć nic więcej nad to, co daje ziemia a od niej nie dowiadywać się nic złego, i przy tym móc wierzyć, że to wszystko można posiąść i objąć w ciele drugiej ludzkiej istoty...

Mieć ziemię i życie, które jest nasze tylko dopóki trwa, a przemija ze śmiercią tak jak światło gaśnie...

Wydało mu się, że dotąd nie pojmował jeszcze dokładnie, na czym polega odwieczny bunt przeciwko Bogu. Nie na zwykłych, po tysiąc razy codziennie powtarzanych skargach, że Bóg krzyżuje nasze plany. Była inna, głębsza przyczyna, którą po części zawsze dostrzegał: — chcemy się pozbyć Boga, nie chcemy nic wiedzieć o naszym Stwórcy. Wolimy nic o Nim nie wiedzieć, bo pragniemy snuć dalej nasze marzenia o nieznanej wyspie na oceanie wszechświata, na której brzeg zostaliśmy wyrzuceni... Chcemy sobie wyobrażać, że przybyliśmy tu nie wiadomo skąd, do kraju, nie będącego niczyją własnością, gdzie nikt o nas nie wie... Pragniemy stawiać pytania, ale nie otrzymywać żadnej odpowiedzi — stwarzać baśnie i wierzyć, że to, co się zrodziło w naszej wyobraźni jest prawdą. Na tym polega piekło. Piekło jest tam, gdzie nie ma Boga. Musi więc ono istnieć — Boże Miłosierdzie okazuje się w tym, że zostawia miejsce dla istot, chcących żyć wiecznie poza

wszelkim ładem, nie uznawać żadnego Boga nad sobą i sobie wystarczać przez całą wieczność.

To jest miejsce, wobec którego blednie wszystko, o czym mówią nam zwolennicy ognia i siarki. Tam każdy człowiek stanie się tym, czym musi być, jeśli do końca zechce iść po swojej własnej linii. Paweł zdawał sobie sprawę, że tego jeszcze nie pragnie. Klęczał więc, błagając Boga o pomoc, gdyż ogarniał go lęk — bał się, aby nie być pozostawionym sam sobie. Bał się, gdyż był człowiekiem, a nikt nie wie, co to znaczy, gdy się nie ma już tej prostoty serca, która waży się na sądzenie innych ludzi.

Czyż nie było to jednak równoznaczne z dotknięciem się jakiegoś dna? Teraz dopiero pojmuję, co to jest: być grzesznikiem. Wszystko inne było dziecinną igraszką!

Niejedno przychodziło mu z wysiłkiem w tych ubiegłych latach. Trudno mu było nauczyć się żyć z Björg i nigdy nie zapominać, że i ona jest człowiekiem. Zdobywał się jednak na patrzenie na żonę oczyma chrześcijanina — gdyż to, co było w nim pogańskie, nigdy nie budziło się w kręgu jej istnienia.

Co do innych ludzi, to mógł tak żyć, jak gdyby go mało obchodzili, ponieważ rzeczywiście byli mu obojętni. Nie mógł być zupełnie nie wrażliwy na ich opinię, ale potrafił nie liczyć się z nią w swoim postępowaniu. Nie było to zresztą dla niego rzeczą nową, której się dopiero musiał uczyć; zrozumiał tylko lepiej dawno już poznaną prawdę: żaden człowiek nie może tak znać innych, żeby było warto troszczyć się o ich sądy. Ważne sprawy rozstrzygają się tylko w ostatecznej instancji, pomiędzy człowiekiem a Bogiem.

Ale dopiero teraz pojmował, co to oznaczało i nie chciał się temu poddać.

Wielki Boże, to, że pocałował Lucy i powiedział jej — zgodnie z prawdą — że nie przestał nigdy jej kochać, było oczywiście rzeczą złą, ale to był tylko kamyczek, który zaczyna się toczyć i pociąga za sobą całą lawinę, aż w końcu odkryje się naga skała, coś, co przedtem było niewidoczne. Tu jest podłoże wszelkiego grzechu: chcę być swoim własnym panem. Nie dopuszczam do siebie myśli, żebym mógł mieć wobec kogoś jakieś zobowiązania. Człowiek postępuje wówczas według własnej woli i natury, jaka stała się jego udziałem. Wszystkie siedem grzechów głównych siedzą obok siebie, czekając, aż je ktoś zaprosi do tańca. Siedem piękności, które przy odpowie-

dnim oświetleniu nie dają się prawie odróżnić od siebie. Nie miał jednak wrażenia, żeby którakolwiek z nich była dziś dla niego szczególnie pociągająca.

Był przemęczony, więc myśli przybierały teraz u niego postać obrazów, tak jak na pograniczu snu i jawy. Widział kawałek błotnistej drogi z śladami stóp i koleinami wozów, a na niej nawpół wdeptane w ziemię tanie lusterko w celuloidowej oprawie, jakie się czasem dla reklamy dostaje za darmo w sklepach. Może je ktoś przejechał, gdyż było rozbite, zakrwawione i brudne, ale w poszczególnych ułamkach odbijało w sobie jeszcze niebo. A dusza jego stała obok, krzycząc i płacząc jak dziecko: „To było moje lusterko! moje lusterko!" Dziecko nie chciało widzieć rozpiętego nad nim nieba — rozpaczało tylko gorzko nad rozbitym lusterkiem.

Paweł już kilkakrotnie zdrzemnął się na klęczkach, z twarzą i ramionami opartymi na kanapie. Budził się jednak co chwila od zimna i zesztywnienia w niewygodnej pozycji i znowu próbował się modlić. Ale mimo wszelkich wysiłków miał ciągle poczucie rzucania piaskiem w powietrze. Za każdym razem modlitwa wracała, opadając na niego z ciężkim szelestem żwirowatych grudek.

Boże, byłeś przecież dla mnie wszystkim. Wierzyłem, że jesteś moim Zbawcą i Odkupicielem całej ludzkości. Jest rada na całą nędzę świata, gdyż Ty możesz wszystkiemu zaradzić. Wierzyłem w Ciebie w Twoim Kościele — on był Arką, dającą schronienie wszystkiemu, co pragnie życia. Kiedy ksiądz podnosił wino i chleb — nasze dary, które Ty przeistaczałeś w Twoje, prosiłem Cię: przemień także mnie w coś, co mogłoby zupełnie należeć do Ciebie. Gdy kłoniłem się przed Tobą, utajonym w Hostii, zdawało mi się, że cały świat musi Ci oddać pokłon, jeśli tylko dojdzie do poznania Ciebie. Przyjmując Cię w Komunii modliłem się: bądź we mnie i pozwól mi być w Tobie. Myślałem, że w końcu nikt nie może być odrzuconym, bo nie wierzyłem, aby człowiek mógł Ciebie świadomie odepchnąć. Sądziłem, że to, co Bóg może zrobić ze światem, nie powinno mieć żadnych granic — może go odnowić, uczynić go dobrym. Zdawało mi się, że do wszystkich Twych wrogów można zastosować te słowa: nie wiedzieli, kim jest Ten, przeciwko komu walczą. Prawda, że my, mieniący się być Twoimi, mamy słabą wiarę, niedostateczną miłość, niewystarczającą dobroć. Nie jesteśmy doskonali — jesteśmy uparci, powolni, niewdzięczni i małoduszni. Zacieśniamy nasze dusze, spuszczając

się na świętych, żywych i umarłych, którzy kochają Boga wielką namiętnością — niech oni będą solą ziemi i światłością świata. Nikt nie ogarnie tego, co są zdolni zdziałać i naprawić — my za to możemy sobie ułatwiać drogę cnoty.

Ale czego nie uważałem dawniej za możliwe, to żeby ktoś mógł Cię znać, a jednak obrócić się przeciwko Tobie.

A teraz wszystko powstaje we mnie przeciwko Bogu, dlatego właśnie, że On jest Prawdą. I że mój sen, który ja sam w gruncie rzeczy uważałem za nic innego jak tylko łańcuch marzeń, nie jest rzeczywistością. Że to, co ja sam uznałem za miraż, jest ułudą. Powstaję przeciw Tobie dlatego, że Lucy, i ja, i wszyscy inni, nie są tacy, jakimi ich stworzyłeś, ale zostaliśmy spaczeni przez grzech. Wyobrażenia, jakie tworzymy sobie o ludziach, którzy nie istnieją, muszą być pozbawione rzeczywistego bytu.

Żądasz, abyśmy się zaparli samych siebie, gdyż sami z siebie nie jesteśmy rzeczywistością. Teraz jednak, gdybym tylko mógł, zaparłbym się Ciebie, ponieważ jesteś „Tym, który jest".

Nie chcę znaleźć się w kręgu Twej woli, gdyż jedynie ona jest wolą twórczą. Czyż tak ciężko przychodzi nam ugiąć się i widzieć, że możemy żyć i działać tylko w rzeczywistości — że nie jesteśmy w stanie stworzyć czegoś, co nie istnieje...?

O Boże, Boże — odmień choć trochę serce moje, gdyż nie zniosę już dłużej tej wiary w Ciebie bez miłości ku Tobie.

Pomyślał znów o Lucy. Co też ona robi — czy także czuwa tej nocy? Jeżeli nie śpi, czuje się z pewnością szczęśliwsza niż przedtem, zanim wyjawiła mu prawdziwą historię swych uczuć.

Teraz pragnęła jedynie — Ach, zdawał sobie dobrze sprawę, czego chciała. Powiedział jej przecież, że ją kocha. Oczekiwała więc z pewnością, że powróci do niej. Nie można było mieć żadnych wątpliwości — taka, jaką była, musiała uważać to za wskazane dla nich obojga.

A on nawet nie prawował się z Bogiem o możliwość takiego powrotu. Stracił Lucy i to nie mogło się odstać ani naprawić. Teraz byli w ich życiu Synne i Helge, Roy i Ewa — była wreszcie i Björg i mąży Lucy, ten Löwstö. Chociaż w tej chwili wydawali się Pawłowi jak gdyby pozbawieni rzeczywistego istnienia.

Wchodziło tu w grę wszystko, co miało dla niego wagę,

gdyby nie czuł się w tej chwili tak wrogo nastawiony do Boga i całego świata.

Lucy. — Im więcej dowiadywał się o niej, tym więcej pozostawało w niej wartości jeszcze mu nieznanych. Ona również była tajemnicą, którą musiał pozostawić Bogu. Kto wie, jak się to wszystko jeszcze obróci...

Położył się na kanapie i przykrył się płaszczem, który był jeszcze wilgotny. Paweł miał również mokre buty, tak, że czuł się przemarznięty do szpiku kości, gdy w kilka godzin później kot zbudził go, wskakując znowu na kanapę.

Paweł doprowadził swój wygląd do jakiego takiego porządku, sczyścił włoski kocie z ubrania i wyszedł z biura.

Było jeszcze ciemno a na wąskim pasemku nieba widocznym nad ulicą świeciło kilka gwiazd. W nocy padał śnieg: nowa, cienka jego warstwa była w tej bocznej uliczce jeszcze nierozdeptana, tak że widział na niej w pobliżu latarni drobniutki ślad szczurzych łapek. Na wysokich, ciemnych fasadach domów potworzyły się białe ramy wokół ciemnych, nieosłoniętych okien. Z przecznicy dochodziły głosy ludzi, przygotowujących się do odwalania śniegu.

Paweł obrał drogę, prowadzącą bocznymi ulicami. Tu i ówdzie pojawiał się już jakiś przechodzień; w dużych odstępach czasu słychać było terkot samochodu i huk przejeżdżającego tramwaju. Spod zapuszczonych stor błyskało gdzie niegdzie światło — mieszkańcy zaczynali tam już wstawać.

Na Akersgate szło w grupie kilku ludzi: wyglądali drobni i czarni na tle szerokiej pustej ulicy. Kościół był jeszcze zamknięty. Z pewnością w małym ogródku przy zakrystii znalazłaby się jakaś ławka, ale Paweł czuł, że gdyby teraz usiadł, to zasnąłby niezawodnie czekając, co stałoby się powodem Bóg wie jakich plotek... Ładna rzecz, gdyby tak doszły do uszu Helgego!

Dom księży już był oświetlony — Paweł wiedział, że wstawali o piątej. Także w niektórych oknach Instytutu i szpitala błyszczało już światło. Prawdopodobnie u sióstr odprawiała się już msza. Zastanawiał się przez chwilę, czy nie próbować się tam dostać. Rozmyślił się jednak, przypomniawszy sobie, że z pewnością nikt obcy nie mógł być obecny na tym konwentualnym nabożeństwie.

Poszedł więc dalej drogą. Niebo błękitniało porannie poza przybranymi śniegiem koronami drzew cmentarza. Paweł wy-

dostał się na puste miejsce pomiędzy jego murem a szeroką płaszczyzną nad brzegiem rzeki Aker. Cała dolina rozwierała się przed nim, błyszcząc tysiącem palących się latarni, które długimi rzędami wybiegały na białe zbocza wschodniej dzielnicy. Nad miastem firmament był jeszcze ciemnogranatowy, ale już przez ten czas, gdy Paweł tam stał i patrzał, rozjaśniał się powoli zieleniejąc coraz bardziej wzdłuż linii horyzontu. Poza ciemną masą kościoła w starym Aker świetliste powietrze wsysało jedną po drugiej wszystkie gwiazdy, aż wreszcie i cały ten budynek z brązowego kamienia z ośnieżonymi dachami wkroczył w jasność dnia.

Pawła opadło znowu beznadziejne znużenie. Może to wszystko jedno, co ludzie robią? — Niezależnie od tego, czy zbliżają się wzajemnie czy też uciekają od siebie, zawsze przynoszą z sobą nieograniczoną chęć działania i taką samą niemożność osiągnięcia tego, czego pragną; chyba, że są poniżej ludzkiej miary ograniczeni w swych dążeniach. Zawsze mają tę odwagę rozporządzania jedni drugimi. A przecież nie są zdolni do rozporządzania nawet sobą. Nie mogą uciec przed Bogiem, chyba, że się zasklepią w swoim własnym piekle. I buntują się wiecznie, że nie ma trzeciego wyjścia.

Jakim sposobem powstała ta gadka, że Bóg jest ideałem stworzonym przez człowieka? Nie widzimy w rzeczywistym świecie nic, coby mogło prowadzić do takiego wniosku. Bóg jest raczej wierzycielem, o którym staramy się za wszelką cenę zapomnieć — a gdy się to nie udaje, próbujemy Go oszukać albo zawrzeć z Nim kompromisowy układ.

Kiedy powrócił do Kościoła drzwi w wieży były już otwarte. Paweł wszedł do wnętrza, które wydało mu się jeszcze zupełnie puste. Poza małym, czerwonym płomyczkiem, palącym się w górze przed wielkim ołtarzem, kościół był pogrążony w ciemności.

Paweł podszedł ku prezbiterium i ukląkł tam przy balaskach.

Nagle przypomniał sobie coś dziwnego — w ciągu tej nocy tkwił w nim podświadomy zamiar nie opuszczania codziennej Komunii. Musiałby oczywiście przystąpić przed tym do spowiedzi. Pełen goryczy i buntu wyśledził w sobie wolę własną niby kawałki rozbitego lustra i nie chciał ich wyciągnąć. Ale liczył, że Bóg mimo to przyjdzie do niego, a natknąwszy się na te odłamki, schyli się, aby je pozbierać. —

Nie jest to rzeczą łatwą być Zbawicielem świata, jeśli każdy poszczególny człowiek tak się wysila, żeby Ci przeszkadzać a mimo to żąda od Ciebie, żebyś próbował go znowu zbawiać. Boże mój, jeśli wszystko spoczywa w Twej dłoni, czemu się oddałeś dobrowolnie w ręce ludzi?

Bogu łatwo było zmusić ludzi do chodzenia Jego drogami tak posłusznie, jak to czynią gwiazdy. On jednak przyjąwszy na Siebie stare dziedzictwo Adama, wszedł w świat człowieka i zostawił całą swoją wszechmoc przed jego bramą. Ta myśl zatrzymała Pawłowi oddech w piersiach... Stało się z nim coś dziwnego — nagle jak gdyby ujrzał to całe przeciwieństwo pomiędzy wszechświatem, zgodnym z odwiecznymi prawami i poruszającym się harmonijnym rytmem w przestrzeni, a bezładnym miotaniem się ludzkiej woli. Nakształt wyraźnej wizji stanęły mu przed oczyma: blask Wszechmocy, rządzącej kosmosem i żebrak idący wśród tłumu dusz ludzkich i żebrzący o możność dawania i dzielenia się tajemniczym bogactwem Swej pełni. Jak snopy promieni, przedzierające się z pomiędzy zwałów ciężkich chmur, zapalają na tafli wody pasma migotliwych ogników — tak i Pawłowi odsłaniał się teraz fakt wcielenia Boga — z całym światem nieogarniętych tajemnic, koncentrujących się w jednym świetlanym punkcie: Dziecko stoi na kolanach Matki i przegląda się w Jej oczach. Jest to nieskończoność, zatapiająca się w ludzkiej istocie, ale tak jasnej i czystej, że przyjmuje w siebie światło, nie stawiając mu żadnego oporu. Ale wokoło tych Dwojga gromadził się niezliczony tłum twarzy o źrenicach nawpół zmąconych jak matowe szkło i oczach twardych i nieprzeźroczystych jak kamienie, albo podobnych do krzesiwa, odpychających światło gniewliwym błyskiem własnych iskier. Dziecko wyrosło na mężczyznę. Ale ściana otaczających je twarzy i oczu rosła równocześnie wokoło Niego. I leżał teraz, modląc się z czołem przywartym do ziemi, na tle zapadającego mroku, a głazy skalnej groty i chmury nad Jego głową składały się z tych samych twarzy i oczu. Wreszcie podniósł się, klęczał przez chwilę wyprostowany, mierząc się wzrokiem ze swoimi wrogami wszystkich czasów aż do skończenia świata. Potem zrobiła się zupełna noc wokół czarnego Krzyża i stawała się coraz głębsza i gęstsza, aż pogrzebany w jakiejś niezmierzonej ciemności Bóg skrył się przed wzrokiem Boga. —

Była to ciemność, w której Bóg opuścił Boga. Ale On nie opuścił ludzi. —

Paweł opadł na kamienne balaski. Z tych nieogarniętych tajemnic i z rzeczywistej Obecności, odległej tylko o kilka kroków, poczuł napływ Woli, która porwała jego wolę i uniosła ją tak, jak wezbrana rzeka. Zdawał sobie sprawę, że pochłania go coś, czego obrazem jest na tym świecie ogień — że duszę jego oślepia to, czego znakiem na ziemi jest światło. Czuł jak gdyby jakiś gorejący krzak wciągał go w siebie, zamykał się nad nim i pożerał go — o pomimo to on, Paweł, nie przestawał istnieć... Po jakimś czasie ten uścisk rozluźnił się — ogień opadł — pozostała jednak po nim obezwładniająca fala szczęścia. — —

Paweł klęczał bez ruchu z poczuciem, że gdzieś w najistotniejszym swoim wnętrzu uciszył się całym sobą. Coś się w nim zapadło i na dnie jego duszy utworzyła się głębia, w której będzie panować ta cisza, chociażby na powierzchni przeżywał świadomie tylko wzburzenie wszystkich uczuć. — — —

przełożyła **Maria Morstin-Górska**

ZDARZENIA — KSIĄŻKI — LUDZIE

ZAGADNIENIE PRACZŁOWIEKA

Profesor uniwersytetu wiedeńskiego Wilhelm Koppers jest znany na całym świecie jako wybitny badacz kultury ludów pierwotnych Ziemi Ognistej i Indyj. Jego praca „Der Urmensch und seine Weltbildung" jest owocem prawie trzydziestoletnich badań przeprowadzonych w terenie, przemyślanych i przedyskutowanych z całym szeregiem naukowców-specjalistów. Nic zatem dziwnego, że jej ukazanie się wywołało duże wrażenie.

Zasadniczy trzon dzieła ukazał się już w r. 1944 pt. „Urmensch und Urreligion" w dziele zbiorowym: „Wissen und Bekenntnis" [1]). Na powszechne jednak żądanie autor pracę swą poszerzył, udokumentował najnowszymi odkryciami i badaniami paleoantropologicznymi i oddał ją po raz trzeci do druku w roku 1949.

Książka Koppersa w swej treści składa się zasadniczo z dwu części, a mianowicie: opracowania zagadnienia ewolucji człowieka, oraz problemu kultury i religii ludów pierwotnych. Całość zaś ma mocne oparcie w naukach: etnologii, prehistorii, antropologii, biologii i naukach religioznawczych.

Pierwszą część pracy, w której autor omawia problem ewolucji człowieka, opiera on na badaniach współczesnych specjalistów w tej dziedzinie, jak Adolfa Portmanna [2]), Kälina [3]), Gieselera [4]), Lebzeltera [5]), Eick-

---

[1]) Verlag O. Walter, Olten, Schweiz, 1946.

[2]) Autor opiera się na następujących głównych pracach Portmanna:
Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen, Basel, 1944.
Das Ursprungsproblem, Eranos, Jahrbuch 1947, Zürich 1948.
Grenzen des Lebens, Basel, 1943.
Natur und Kultur in Sozialleben, Basel 1946.
Von der Idee des Humanen in der gegenwartigen Biologie, Basel 1948.
Die Biologie und das neue Menschenbild, Bern, 1942.
Die Biologie und das Phänomen des Geistigen, Eranos, Jahrbuch, 1946.

[3]) J. Kälin, Zum Problem der Menschenwerdung, Schweiz, Rundschau, 1946.

[4]) W. Gieseler. Die Ewolution der Organismen, Jena 1943.

[5]) W. Lebzelter. Rassengeschichte der Menschheit, Salzburg, 1932.

stedta [6]), Schebesty [7]), Weningera [8]), Ashley-Montagu [9]), Boule'a [10]), Weidenreicha [11]), Weinerta [12]) i innych.

W drugiej natomiast części autor analizuje badania własne przeprowadzone czy to samodzielnie, czy też wraz z Wilhelmem Schmidtem lub Gusinde'm.

O NALEŻYTĄ METODĘ

Ujmując całe zagadnienie, zarówno ewolucji człowieka jak i jego duchowego oblicza, autor w rozdziale pierwszym stwierdza, że w materii tej pokutuje bardzo wiele teoryj nieopartych o żadne naukowe badania, a wynikających raczej z pewnych systemów filozoficznych, często nawzajem się zwalczających. W wyniku tych nieuwarunkowanych pozytywnymi badaniami spekulacji powstały poglądy o kannibaliźmie u praczłowieka, zabijaniu dzieci i ludzi, ofiarach z ludzi, perwersjach seksualnych, wspólnocie mienia, kobiet itp. W dziedzinie religii wmawiano pierwszemu człowiekowi fetyszyzm, animizm, totemizm, magizm i inne „izmy"; praczłowiek psychicznie miałby się rozwijać ze stadium alogicznego i prelogicznego do logicznego myślenia [13]). Jednym słowem miałby przechodzić powoli ze stanu nie-człowieka do stanu człowieka.

Zdaniem autora te i tym podobne teorie mogły powstać jedynie jako konkluzje systemów światopoglądowo-filozoficznych. Ich zaś pozytywne uzasadnienie opierało się na bardzo niedokładnych danych prehistorii, etnologii, paleoantropologii i i. Bardzo często autorowie na uzasadnienie swych twierdzeń opisywali zwyczaje nie człowieka prymitywnego, ale obarczonego już swoistą, najczęściej zdegenerowaną kulturą; albo też

---

[6]) E. Vin Eickstedt. Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, 1934.

[7]) P. Schebesta. Die Bambuti-Pygmäen von Ituri. Brüssel, 1938.

[8]) J. Weninger. Gigantische Zahn und Kiefergrösen von fossilen Hominiden aus Jawa und Südchina. Zeitschr. f. Somatologie, 1948.

[9]) W. F. Ashley-Montagu. Introduction to Physical Anthropology, Springfield. III. 1947.
Comment on Weidenreichs Paper concerning the origin of Homo sapiens. American Anthropologist. vo. 49. 1947.

[10]) M. Boule H. V. Vallois. Les Hommes fossiles. Paris, 1946.

[11]) Weidenreich. art. w American Anthropologist. 1947.

[12]) Weinert. Das Problem Eoanthropus von Pildtown. Zeitschr. f. Morphologie und Anthropologie XXXII, 1933.

[13]) Jest to teoria Lévy-Bruhla. Odwołał ją on przed swą śmiercią i w liście skierowanym do Maritaina pisze, że „se déclare d'accord avec le philosophe thomiste pour appeler la mentalité primitive un é t a t de la mentalité moderne, mais de même nature que celle-ci: l'esprit des primitifs n'est pas bâti autrement que le nôtre". Rev. Thom. 1938. p. 482.

wyławiano pewne tylko elementy życia potwierdzające skonstruowaną a priori teorię.

Takie błędy w metodzie samej pracy możnaby położyć na karb albo nienaukowego podejścia do zagadnienia, albo nawet złej woli. Atoli powstawały niekiedy błędy mimo najlepszego podejścia do omawianego zagadnienia. Zdaniem Koppersa błędy te wypływają z zastosowania niewłaściwej metody w tej dziedzinie. Naświetlenie bowiem jednostronne, z punktu widzenia jednej tylko nauki, np. biologii, albo samej antropologii w wyniku uwypukli tylko pewne elementy, a nie odsłoni pełnego faktu, nie da rzeczywistego obrazu praczłowieka, będącego przecież istotą żyjącą w konkretnych warunkach, które nań oddziaływały; z drugiej jednak strony on również oddziaływał i na nie, pozostawił ślady swego życia. Wobec tego badać należy wszystko razem, aby w ten sposób dojść do wyników bardziej zgodnych z rzeczywistością. Dlatego metoda badań problemu praczłowieka winna się rządzić prawem koordynacji wyników nauk: etnologii, prehistorii, antropologii i religioznawstwa.

Dopiero takie podejście uchroni badaczy od jednostronnych uogólnień, a w konsekwencji nieraz bardzo zasadniczych błędów.

Drugim bardzo ważnym punktem, na który do tej pory małą zwracano uwagę na skutek zaabsorbowania tylko organiczną ewolucją znalezisk wykopaliskowych, to fakt „ewolucji" duchowej (w najszerszym znaczeniu) praczłowieka, który swoje ślady zostawił na ziemi. Tych faktów *a fortiori* nie zbada sama biologia, czy też antropologia. Z tego tytułu bardzo poważny głos w omawianym problemie mają nauki etnologiczne, prehistoryczne i religioznawcze.

Taką metodę stosuje dziś coraz więcej badaczy praczłowieka dochodząc, jak np. bazylejski uczony prof. A. Portmann, do znamienitych wyników. Posługuje się nią i omawiany przez nas autor.

Koppers na wstępie zastrzega się, że wszystkie jego twierdzenia nie mają charakteru apodyktycznego, ustalającego coś definitywnie w nauce, ale są jedynie świadectwem wysiłku badacza, którego celem jest zbliżenie się do prawdy.

OBLICZE DUCHOWE CZŁOWIEKA W ŚWIETLE PREHISTORII

W dwu pierwszych rozdziałach uczony nasz omawia pewne fakty etnologiczne, jakimi są pierwotne wierzenia na temat raju i upadku pierwszego człowieka, oraz obyczaj zakazujący małżeństw w bliskim pokrewieństwie. Zagadnienie to jednak bardziej łączy się z drugą częścią pracy, wobec tego niżej zostanie omówione, chociaż w wyniku tych dwu

rozdziałów autor okazuje niedorzeczność teorii Lévy-Bruhla o analogicznym sposobie myślenia i zupełnie odmiennym duchowym obliczu praczłowieka. Jeśli bowiem dane współczesnej etnologii posiadają jakąś pewność, to wynika z nich jasno, że „praczłowiek" jest normalnym, pełnym człowiekiem. Już sama *ogólność* ludzkiej mowy pomiędzy dzisiaj żyjącymi prymitywami świadczy wyraźnie o wyposażeniu pełnoduchowym pierwszego człowieka. Istnieją wprawdzie różnice co do stopnia umysłowego rozwoju, ale siły duchowe jako takie u wszystkich są jednakowe.

Interesujące jednak jest pytanie, jak na tę sprawę zapatruje się prehistoria?

Koppers przedstawia wyniki badacza-prehistoryka prof. G. Krafta [14]), który zwraca uwagę, że między człowiekiem pierwotnym a zwierzęciem jest przepaść nie do przebycia. Do takiego postawienia sprawy uprawniają zabytki wykopaliskowe w postaci narzędzi, które praczłowiek przekazał prehistorykom. Narzędzia te nie są, jak dawniej przyjmowano, tylko pewną projekcją i naśladownictwem organów człowieka, lecz okazują się tworem specyficznie ludzkim, którego żadne zwierzę nie może wytworzyć, albowiem widzimy w nich świadectwo przyczynowego myślenia, poznania relacji. Ponadto mają one ogólne zastosowanie. Wiek tych narzędzi wykopaliskowych o specyficznie ludzkim charakterze badacze (Cheléen, Clactonien, Kraft, Soergel) oceniają na około 500.000 lat. Zwracają przy tym uwagę, że były one od początku w doskonałej formie i okres paleolityczny końcowy nie wniósł do nich żadnych zasadniczych zmian. Nauka prehistorii, zdaniem Krafta, nie zna wobec tego jakichś form przejściowych między nienarzędziami i narzędziami (Vorwerkzeuge) i dlatego na gruncie prehistorii nie można stwierdzić istnienia jakiejś formy uprzedniej, czegoś w rodzaju przed-człowieka. Od chwili, gdy istnieją narzędzia, noszące na sobie cechy prawdziwie ludzkiego poznania, od kiedy istnieje ogień, praca zbiorowa, która dla swej determinacji postuluje mowę, od tej chwili mamy do czynienia z rzeczywistym i prawdziwym człowiekiem, o którym można mówić tylko od momentu, kiedy zauważamy jego ślady.

Sam wygląd fizyczny wytwórcy tych narzędzi, zdaniem Krafta, w ogóle niczego nie przesądza. Jeśli wytworzyli je neandertaloidzi, to właśnie ci neandertaloidzi są prawdziwymi ludźmi, twórcami kultury. Ich wygląd zewnętrzny, który tylko w pewnym przybliżeniu możemy odtworzyć, jakkolwiek jest rzeczą bardzo ciekawą, to jednak niczego nie przesądza. Zdaniem tego prehistoryka, ci właśnie neandertaloidzi, jak o tym świad-

---

[14]) G. Kraft. Der Urmensch als Schöpfer. Die Geistige Welt des Eiszeitmenschen. Berlin, 1942.

czy pionierskość ich kultury, stoją wyżej od dzisiaj żyjących ludzi pierwotnych, chociaż ci ostatni bez wątpienia należą do kręgu *Homo recens*. Wobec tego człowiek okresu wczesno-paleolitycznego jest rzeczywiście *Homo sapiens* i nie ma w nauce prehistorii uzasadnienia, by wyłącznie na podstawie pewnych różnic kości, *Primigeniusa* i *Anthropusa* nie zaliczać do kręgu *Homo sapiens*.

Ogólnie mówiąc prehistorycy uważają, że sporządzanie narzędzi jest cechą specyficznie ludzką, odróżniającą człowieka od zwierzęcia. Zarysowało się to dobitnie w sporze wokół tzw. *Homo pekingensis* (*Sinanthropus*). Chodzi nam o to, czy znalezione koło *Sinanthropusa* narzędzia należały do niego, czy też nie. Francuski antropolog Boule nie uważa, by te narzędzia (z kości, kamienia, rogu) należały do *Sinanthropusa*, albowiem ten miał za mało rozwiniętą czaszkę.

Teorię Boule'a J. G. Anderson nazwał co najmniej osobliwą i zauważył, że neandertalczyk pod względem budowy czaszki stoi bardzo blisko *Sinanthropusa*, a przecież wiadomo, że neandertaloidzi byli wybitnymi myśliwymi, używali ognia i narzędzi.

Jeszcze gruntowniejszą odprawę daje francuskiemu antropologowi Fr. Weidenreich [15]). Zapytuje on, czy współczesny człowiek jest rzeczywiście dlatego inteligentniejszy od praczłowieka (*Homo pekingensis, Iawaiensis*), że posiada większą objętość mózgu. Tego nie można stwierdzić na podstawie większego mózgu, czy to absolutnie, czy też proporcjonalnie, bo fakty mówią co innego. I tak, gdy chodzi o stosunek proporcjonalny, to np. u wieloryba na 8 i ½ kg ciała przypada 1 gr substancji mózgowej, u człowieka na 44 gr — 1 gr, natomiast u pewnych odmian małp Ameryki Południowej na 27 gr, a u innych na 17 i ½ grama ciała przypada jeden gram mózgu. A przecież wcale z tego nie wynika, że małpy są bardziej inteligentne od człowieka.

Gdy zaś chodzi o ciężar absolutny mózgu, to mamy przykłady z Anatolem France i Gambettą, którzy mieli tylko 1100 cm sześciennych (co odpowiada mniej więcej ilości mózgu u *Sinanthropusa!*), podczas gdy inni, jak Jonathan Swift, Lord Byron, Turgieniew mieli dwa razy więcej substancji mózgowej. Z takiego jednak faktu nie można wyciągnąć wniosku, by pierwsi stali niżej w rozwoju umysłowym od drugich.

Poza tym Weidenreich uważa, że pewne cofnięcie do tyłu przedniego sklepienia czaszki u praczłowieka nie dowodzi jego infra-ludzkiego stanu. Dzisiejsza bowiem chirurgia stosuje coraz powszechniej zabiegi polegające na odcięciu za pomocą wprowadzonego obok oczodołów lancetu przednich części mózgu w wypadku psychicznych zaburzeń. Te właśnie partie, które uchodziły (zresztą mylnie) za siedlisko inteligencji, mogą

---

[15]) Por. The Scientific Monthly. 1948.

być w pewnej części „lobotomowane", a jednak człowiek nie przestaje być człowiekiem i może nadal spełniać funkcje ludzkie, nie wymagające, rozumie się, specjalnego wysiłku myślowego.

Wobec tego, konkluduje Weidenreich, fakt takiego czy innego ukształtowania czaszki nie dowodzi jeszcze takiego czy innego stanu rozwojowego człowieka.

A zatem jedynie wytwory kultury, zostawione przez praczłowieka mają decydujące znaczenie. Wykopaliskowe zaś znaleziska mówią, iż ich twórcy byli rzeczywistymi, pełnymi ludźmi [16]).

Podobnie jak narzędzia, tak też i mowa świadczy o duchowo-ludzkim obliczu praczłowieka. Jak dowodzi bowiem Kraft, pierwszy człowiek urządzał wspólne polowania, które jako czynność niezdeterminowana, nieskoordynowana i bardzo plastyczna, musiały być kierowane, determinowane mową. Mowa zaś jest najwyraźniejszym znakiem ogólnego ludzkiego myślenia.

Prehistoryk stawia sobie jeszcze jedno pytanie: dlaczego mianowicie sztuka pojawiła się dopiero w końcowym paleolicie? Trudno mu jednak udzielić na to odpowiedzi. Dlatego Koppers na podstawie badań kultury ludów pierwotnych Ziemi Ognistej wyręcza w tej mierze prehistoryka. Sztuka, zauważa, przejawia się nie tylko w rzeźbie, ale także w malarstwie (malowanie własnego ciała u ludów prymitywnych), śpiewach, tańcu. Na podstawie stanów kulturalnych ludów pierwotnych możemy słusznie zakładać istnienie tego właśnie rodzaju sztuk w okresach wczesnopaleolitycznych.

Pod koniec rozdziału autor raz jeszcze stwierdza, że aczkolwiek nauka prehistorii w swych konkluzjach nie jest całkowicie zgodna co do różnych problemów dotyczących praczłowieka, to jednak niewątpliwie stoi na stanowisku rzeczywistego istnienia człowieka w pełnym tego słowa znaczeniu. Tylko bowiem do człowieka można stosować badania historyczno-etnologiczne. Rzeczą zaś całkowicie obojętną jest kwestia nazwy: ANTHROPOS PRIMIGENIUS, HOMO SAPIENS, czy HOMO RECENS. Praczłowiek staje przed nami w pełni sił ludzkich z właściwościami duchowymi, religijnymi i społeczno-rodzinnymi.

EWOLUCJA A BIOLOGIA

Przedmiotem dwu następnych rozdziałów jest ogromnie ciekawe zagadnienie ewolucji ciała człowieka. Pierwszy z nich zajmuje się tym

---

[16]) Za takim postawieniem sprawy opowiadają się również oksfordzki i wiedeński antropolodzy W. E. Gros Clark i Weninger.

problemem z punktu widzenia biologicznego, drugi zaś ze stanowiska paleoantropologicznego.

Gdy cofniemy się myślą wstecz, zauważa (może nie bez ukrytej złośliwości) autor, to już w roku 1863, a więc jeszcze przed Darwinem, Ernst Haeckel udowodnił „naukowo" pochodzenie człowieka i małpy od jakiegoś wspólnego przodka, aczkolwiek ówczesny stan nauki nie dostarczył Haecklowi żadnych pozytywnych argumentów w tej dziedzinie. Twierdzenie to pozostało gorącym wyznaniem „wiary", a nie konkluzją nauki pozytywnej.

Kwestia pochodzenia ludzkiego ciała jest zagadnieniem czysto naukowym, ale nie jakiejś jednej odosobnionej nauki. W tej dziedzinie mają również coś do powiedzenia nauki etnologiczno-historyczne, które stwierdzają na podstawie opracowanych najstarszych wierzeń istnienie „pełnego" człowieka. Nauki te jednak na pewno nie mogą odpowiedzieć na pytanie, czy ciało ludzkie zostało stworzone, czy też powstało drogą pewnej ewolucji.

Zapytajmy wobec tego, jak dzisiejsi biologowie odpowiadają na to pytanie. Autor przytacza między innymi prace dwu wybitnych współczesnych biologów, wspomnianego już A. Portmanna i J. Kälina, profesora biologii na uniwersytecie Fryburskim w Szwajcarii.

Zdaniem Kälina ewolucja naszego ciała od form zwierzęcych do ludzkich jest zwyczajną hipotezą pomocniczą, i tylko jako robocza hipoteza może być nawet bardzo dobrze uzasadniona, z tym jednak zastrzeżeniem, że ciało człowieka nie może pochodzić od jakiejś małpy człekokształtnej. Nauka, jeśli chce pozostać wierną swoim zasadom, dopuszcza zdaniem fryburskiego profesora jedynie m o ż l i w o ś ć pochodzenia ludzkiego ciała od jakiegoś zwierzęcia, któreby atoli już z góry przez naturę było preordynowane na człowieka. Do dziś dnia jednak nie znamy na podstawie wykopalisk jakiegoś typu, któryby był pośredni między zwierzęciem a człowiekiem [17]).

Możliwość pochodzenia ciała ludzkiego od form zwierzęcych, aczkolwiek z punktu widzenia nauk biologicznych dopuszczalna, bardzo często zbyt mocno akcentują czynniki natury subiektywnej.

Zdanie Kälina odrzucające możliwość pochodzenia człowieka od małpy podziela w całej pełni znany amerykański badacz H. F. Osborn, który tę teorię nazywa całkowicie fałszywą i prowadzącą na manowce. Nie znaczy to jednak, by Osborn nie afirmował ewolucji, owszem, jest jej zwolennikiem.

---

[17]) Parapithecus fraasi należy prawdopodobnie do bardzo krótkiej bocznej gałęzi prehominidów.

Prof. Kälin po zrewidowaniu swego przed chwilą wyłożonego w tej materii stanowiska, dochodzi do wniosku, że ewolucja ludzkiego ciała z form zwierzęcych w naukach biologicznych jest pod każdym względem hipotezą dodatkową, organicznie nie związaną z ogólną teorią ewolucji. Z jednej bowiem strony możliwość związania psychiki ludzkiej (mówiąc językiem katolickim: duszy ludzkiej) z embrionem zwierzęcia prowadzi biologię w jakieś mistyczne, niekontrolowane przez nikogo ciemności i z tego względu jest hipotezą zbędną; z drugiej strony połączenie tejże psychiki z uformowanym już ciałem zwierzęcym z punktu widzenia obecnego stanu nauki nie istnieje. Nauka nie rozporządza obecnie żadnymi danymi, którеby wykazały, że ciało zwierzęce posiadło psychikę ludzką. Wprowadzenie duszy ludzkiej do ciała zwierzęcia byłoby jednoznaczne z kreacją tego właśnie ciała.

Koppers zaznacza ze swej strony, iż zjednoczenie psychiki ludzkiej z ciałem zwierzęcym wprowadziłoby w nim bardzo zasadnicze zmiany, tak że z punktu widzenia nauk pozytywnych kryje się w takiej możliwości bardzo wiele zasadniczych trudności.

Autor przytacza w dalszym ciągu prace Portmanna, który również zgadza się z teorią Kälina, dodając przy tym, jak to wyżej zaznaczono, że na rozwój i ewolucję człowieka nie można patrzeć tylko od strony ciała, ale także trzeba wziąć pod uwagę jego elementy psychiczne, specyficznie ludzkie, trzeba po prostu brać pod uwagę rzeczywistego człowieka.

Chociażby nawet teoria ewolucji *(dato non concesso)* mogła wytłumaczyć zmiany, które zaszły w ciele przedtem zwierzęcym a potem ludzkim, to jednak zawsze pozostaje nietknięty główny i zasadniczy problem: w jaki sposób z ciała zwierzęcego nagle wykwitła psychika ludzka z całą zdolnością refleksyjnego myślenia i ponadzmysłowych dążeń woli. Byłby to zaiste cudowny widok, gdyby na obcym, nieuprawianym terenie, czy błocie, nagle pojawiły się cudne kwiaty, bez żadnych nasion. Takich „cudów" trzeźwy biolog, zdaniem Portmanna, nie może przyjmować. Badając człowieka musi się on uwolnić od przemożnego wpływu jednokierunkowości biologicznej, pod groźbą popadnięcia w konflikt z rzeczywistością. Człowiek bowiem to żywy twór, rządzący się nie tylko biologicznymi prawami, dlatego też biolog musi mieć oczy szeroko otwarte na wyniki innych nauk, które również badają tego samego żywego człowieka. Słowem trzeba koordynować wyniki badań na jednym polu z wynikami badań na polach innych, o ile te pola powstały z rozparcelowania jednego gruntu, jakim w tym wypadku jest człowiek.

Portmann dochodzi do wniosku, że ewolucjonizm (w stosunku do człowieka) nie tyle jest teorią naukową, ile swoistym wyznaniem „wiary", zresztą bardzo wzniosłej, tej mianowicie, że rozum ludzki bez reszty po-

trafi rozświetlić wszystkie zakamarki i rozszyfrować wszystkie prawa przyrody. Teoria ta, swoją drogą, oddaje kolosalne usługi w biologii. Nie ma bowiem drugiej hipotezy, któraby tak organicznie i harmonijnie tłumaczyła fakty przyrodnicze. Jednakowoż, zdaniem tego naukowca, ewolucja w zastosowaniu do człowieka kryje w sobie mnóstwo niebezpieczeństw. Człowiek bowiem wyrasta ponad całą przyrodę swoim życiem psychicznym i duchowym, którego żadną miarą nie można pomijać, pozostając w granicach rzeczywistości, a nie abstraktu. Tę rzeczywistość strony psychiczno-duchowej praczłowieka ujmują prehistoria, etnologia a także i nauki religioznawcze i dlatego ich wyników nie można ignorować.

Taka metoda, której właściwym twórcą jest sam Portmann, stanowi zdaniem Koppersa jego rzeczywistą wielkość. Ujmując bowiem zagadnienie organicznie, wnosi wiele nowego światła w te dosyć jeszcze mroczne dziedziny nauki.

W uwagach końcowych rozdziału, autor za Portmannem przestrzega przed zbyt pochopnym i nienaukowym stosowaniem pomocniczej tylko hipotezy do jeszcze nieodkrytych ewentualnych etapów rozwojowych człowieka. Przypomina, że gdy tego rodzaju próby rekonstrukcji ewentualnych pierwotnych form rozwojowych z gipsu i plasteliny czy farby rozpowszechniły się w Ameryce, wydawca „American Journal of Physical Antropology" Dr T. D. Steward zmuszony był skrytykować niewczesne pomysły, które w niczym nie przyczyniają się do rozwoju nauki, nie mogącej przecież (przynajmniej na razie) ustalić szczegółów dotyczących wyglądu człowieka, a tym mniej nieistniejących dla nauki przejściowych form. W takim bowiem wypadku nauka ustępuje miejsca nieskrępowanej niczym wyobraźni.

EWOLUCJA A PALEOANTROPOLOGIA

O wiele jednak ciekawiej (przynajmniej pod pewnym względem) problem praczłowieka naświetla paleoantropologia.

Jak w poprzednich rozdziałach, tak i w tym autor omawia wyniki badań naukowych w tej dziedzinie. Najpierw w ogólnych zarysach przedstawia za Portmannem historię znalezisk kopalnianych praczłowieka, rozpoczynając od pleistocenu, w którym znajdujemy bardzo wiele szczątków różnych typów ludzi, i opisuje nieco szczegółowiej te znaleziska. Segregując je w ich uszeregowaniu cofa się aż do trzeciorzędu późniejszego, to znaczy do pliocenu, z którego miałyby pochodzić najstarsze typy *hominidów*.

Naturalnie, jak zaznacza Koppers, tego rodzaju schematyzacja Portmanna pochodzi z r. 1947, od tej pory nastąpiło może większe skrystalizowanie poglądów, przy tym zaś wyłoniły się także różne dyskusje. I tak w przeciwieństwie do Portmanna inni naukowcy jak Weidenreich, Kälin, Weninger nie zaliczają *Australopithecusa* do kręgu *hominidów*. Poza tym Raymond A. Dart uważa, także w przeciwieństwie do Portmanna, że *Australopithecus* nie pochodzi z późniejszego, ale wcześniejszego pliocenu. Zachodzi wobec tego pytanie, czy przedstawia on rzeczywistego człowieka, czy też zwierzę. Naturalnie na to odpowiedzieć mogą tylko prehistorycy i etnolodzy. Kongres prehistoryków w brytyjskiej wschodniej Afryce koło Najrobi orzekł, iż nie można z całą pewnością stwierdzić, że mamy tu do czynienia z człowiekiem. Na takie jednak orzeczenie nie godzi się Dart i sądzi, że *Australopithecus* posługiwał się ogniem i przy tej okazji posądza go o kannibalizm, co jednak spotkało się z zasadniczym sprzeciwem etnologów, którzy bezspornie osądzili, że kannibalizm jest o wiele późniejszym zjawiskiem u ludzi.

Autor dowodzi, że obecnie, przy okazji systematyzacji wykopalisk ludzkich, uczeni coraz bardziej zdają sobie sprawę z fałszywych podstaw teorii: jakoby znaleziska bardziej prymitywne musiały należeć do typów wcześniejszych. Prymityw bowiem może być objawem wtórnym, nawet w wypadku większego podobieństwa do zwierzęcia. Jako objaw wtórny może pochodzić z pewnej „specjalizacji" odizolowanej grupy ludzi. Dlatego też Lebzelter sformułował prawo: „duże środowiska ludzkie stabilizują rasę i specjalizują kulturę, natomiast małe i odizolowane grupy stabilizują kulturę i specjalizują rasę". Z taką zasadą zgadza się coraz więcej antropologów.

Dlatego też poważnie łudzi się prof. Weidenreich, badacz *Sinanthropusa*. Uległ on mianowicie pokusie zaliczania znalezisk o cechach prymitywniejszych do epoki wcześniejszej. Wystąpiło to bardzo jaskrawo w dwu jego pracach: „Chronologische Folge der Hominiden" i „Morfologische Folge der Hominidenreste". W pierwszym dziele wykopaliska człowieka z Pildtown (forma zbliżona do *Homo sapiens*) odnosi do okresu wcześniejszego od wykopalisk o wybitnych cechach prymitywnych. W drugim natomiast opracowaniu, biorąc pod uwagę tylko morfologię, wykopaliska o cechach bardziej prymitywnych kładzie przed wykopaliskami z Pildtown, które umieszcza na końcu. Weidenreich dokonał systematyzacji w oparciu o hipotezę ewolucji wbrew faktom wykopaliskowym. Przed wykopaliskami z Pildtown, Swanscombe i Steinheim umieszcza nie istniejące rzeczywiście (dla nauki w tej chwili) — jakieś inne formy prymitywniejsze. Naturalnie z takim postawieniem sprawy nie zgadzają się inni fachowcy, jak W. Howels, C. S. Coon i inni.

Chodzi jednak o to, czy pozytywne znaleziska potwierdzają sformułowane przez Lebzeltera prawo, mianowicie że „sprymitywizowanie" form, czyli pewna „specjalizacja", świadczy nie o wcześniejszym ale późniejszym ich pochodzeniu i czy wobec tego „prymityw" nie jest cechą wtórną?

Rzeczywiście dzisiejsi antropolodzy podzielają to stanowisko studiując szczątki neandertalczyka. Stwierdzają w nim daleko posuniętą „specjalizację" ,czyli dużo cech tzw. pierwotnych upodabniających go do zwierzęcia.

Wyłania się więc przed nami podwójna możliwość: albo człowiek neandertalski pochodzi od *Homo sapiens*, który będąc w odizolowanym środowisku w małych grupach „wyspecjalizował" swoje cechy, a przez to zbliżył się do tzw. „prymitywu"; albo też odwrotnie: *Homo sapiens* pochodzi od neandertalczyka.

Tę ostatnią możliwość zwalcza mocno W. Gieseler, stwierdzając, że pochodzenie *Homo sapiens* od neandertalczyka zakłada rozwój formy doskonalszej od formy grubszej, czemu sprzeciwiają się doświadczenia paleontologii. Poza tym dodaje, iż posiadamy w Europie wykopaliska neandertaloidy z okresu wcześniejszego, międzylodowcowego. Człowiek ten nie posiada za daleko posuniętej „specjalizacji", czyli prymitywizacji cech, i dzięki temu jest bardziej podobny do form *Homo sapiens*.

Współczesna nauka zdołała już ustalić, że cechy sprymitywizowane u neandertaloidów są rzeczywiście „specjalizacjami", czyli cechami wtórnymi, które ujawniły się (przynajmniej jeśli chodzi o Europę) na początku ostatniego lodowca, podczas gdy w okresach nieco wcześniejszych międzylodowcowych, nie doszły jeszcze do takiego stopnia rozwoju. Neandertaloidzi tego okresu odznaczają się większym podobieństwem do formy *Homo sapiens*. Antropolodzy, rzymski Sergi i wiedeński Weninger, są pionierami tego stanowiska.

Co więcej możemy stwierdzić na podstawie wykopalisk, że *Homo sapiens* nie pochodzi od neandertalczyka. Szczątki bowiem odkryte w Swanscombe, Steinheim oraz ostatnie z r. 1947 w jaskini koło Fontechevade (Dep. Charente w zachodniej Francji) bez żadnej wątpliwości są starsze od wykopalisk neandertaloidów, i przedstawiają już typy człowieka *Homo sapiens*.

Z tego wszystkiego wynika, że typ *Homo sapiens* jest starszy od neandertalczyka, że neandertalskie cechy charakterystyczne w postaci sprymitywizowania wzrastały, czyli stanowią drugorzędną cechę ludzką. A zatem typ człowieka neandertalskiego stanowi gałąź ogólnego typu ludzkiego, u którego wskutek odizolowania i sprymitywizowania życia wykształciły się cechy prymitywu.

Poza tym zauważyć należy jeszcze jeden ciekawy szczegół, mianowicie, że „specjalizacja" (uwypuklenie cech prymitywu) wzrasta u neandertaloidów w miarę oddalania się ich od prawdopodobnej azjatyckiej prasiedziby. Na zachodzie (Neanderthal, La Chapelle aux Saints, Le Moustier, La Quina, La Farnassie) widzimy znaczne sprymitywizowanie, podczas gdy w wykopaliskach wschodnich (Tabgha, Palestyna, Krapina, Ehringsdorf) znajdujemy większe podobieństwo do ogólnego typu *Homo sapiens.* Istnieje także między tymi dwiema grupami znaczna czasowa różnica. Pierwsze bowiem typy pochodzą z ostatniego lodowca, drugie natomiast z okresu międzylodowcowego.

Jest więc bardzo wiele danych świadczących o tym, że człowiek neandertalski nie tylko stanowi swoistą gałąź ogólnoludzkiej formy *Homo sapiens,* ale że jest znacznie czasowo młodszy od człowieka Fontechevade, bardzo zbliżonego do dzisiejszej formy człowieka.

Potwierdzenie sformułowanego wyżej prawa, o czasowo późniejszym pochodzeniu cech „pierwotnych", znajdujemy we współczesnej historii ras. Koppers analizuje cechy Malidów, zamieszkałych w południowych Indiach. Tworzą oni południową grupę Wedydów. W Malidach mamy przedstawicieli najbardziej „sprymitywizowanych" cech obecnie żyjącego człowieka. Analiza tych cech doprowadza do odkrycia wpływów protonegroidalnych. Sami zaś negryci, którzy jako czasowo wcześniejsza rasa wywarli wpływ na Malidow, nie posiadają w takim stopniu cech pierwotnych. Fakt ten poświadcza również historyczne tłumaczenie czasowego narastania cech „pierwotnych" w grupach odizolowanych ludzi.

Jeśli tak jest, powstaje pytanie, jak w poszczególnych wypadkach człowiek może dojść do takich „zgrubiałych" i „sprymitywizowanych" form rozwojowych? Samą możliwość zdają się potwierdzać niedwuznacznie przytoczone fakty. Sposób natomiast tak swoiście pojętej „ewolucji" zupełnie dobrze można wytłumaczyć najrozmaitszymi wpływami i warunkami życia z okresu lodowca. Według Toldta i ostatnio Lebzeltera, rasa *Sinanthropusa* i neandertala powstały jako odgałęzienia człowieka w pełnym sensie. Cechy drugorzędne („specjalizacje") ukształtowały się w wyniku mięsożernego trybu życia oraz izolacji przez długie tysiące lat. Antropolog z München, Mollison dodaje, że gdybyśmy obecnego człowieka w dzieciństwie odosobnili i poddali go swoistym wpływom, to może on przybrać pewne cechy neandertaloidy.

W konkluzji autor przyłącza się do zdania całego szeregu angielskich, amerykańskich, szwajcarskich, niemieckich i austriackich uczonych, którzy stoją na stanowisku, iż współczesny *Homo recens* i neandertalczyk wyszli z jednego pnia i stanowią ten sam gatunek człowieka *Homo sapiens.*

W świetle wszystkich analiz, autor stwierdza, że człowiek, z chwilą jego ukazania się na ziemi, jest w całej pełni rzeczywistym człowiekiem. Zdaniem Koppersa cała teoria ewolucji człowieka od form zwierzęcych do czysto ludzkich pozostaje w granicach czystej hipotezy, a nawet jako taka ma mnóstwo trudności, z którymi na polu nauki nie może sobie dać rady. Twierdzenie to jednak nie przesądza ostatecznie sprawy. Nauka jeszcze nadal nad tym zagadnieniem pracuje.

Ostatnie jednak wykopaliska, które wywołały ogromną dyskusję (chodzi tu głównie o wykopaliska ostatnie z Fontechevade i innych miejscowości, oraz o wcześniejsze z Swanscombe, Steinheim, Pildtown) zdają się bardzo zdecydowanie potwierdzać stanowisko autora.

HIPOTEZA PIERWOTNEGO ROZMIESZCZENIA PRACZŁOWIEKA

Na końcu rozdziału o pochodzeniu praczłowieka Koppers zapoznaje jeszcze czytelników z hipotezą prof. prehistorii Birknera o rozmieszczeniu, a w następstwie tego swoistym kształtowaniu się form praczłowieka.

Praczłowiek, nie neandertaloid i nie pithecoid, żyjący w górzystych częściach Azji, pierwszy raz wyruszył na wschód i na Jawę. Tutaj z jednej strony „rozwinął się" na małomózgowego wschodnio azjatyckiego neandertaloida (*Homo trinilensis, Homo pekingensis*), a z drugiej strony ewolucja jego poszła w kierunku wielkomózgowego neandertaloida (*Homo soloensis*). Te dwie grupy ludzi całkowicie wymarły, nie pozostawiając po sobie żadnych form przejściowych.

Ten sam praczłowiek przywędrował jako przed-neandertalczyk o kulturze staropaleolitycznej poprzez Indie, Azję Mniejszą do Afryki północnej i do Europy (Pildtown, Swanscombe (?), Denise) i tutaj „przekształcił" się w neandertala i w człowieka o formie zbliżonej do obecnej. Gałąź neandertalska zupełnie zaginęła i nie zostawiła po sobie śladu jakichś form przejściowych. W każdym razie *Homo recens* napewno nie pochodzi z neandertaloidów, albowiem jego formy, lub bardzo doń zbliżone, istniały już przed neandertalem.

Podobne wywędrowanie człowieka nastąpiło także w kierunku Afryki wschodniej (Kanam, Kanjera), gdzie nastąpiła analogiczna do poprzednich ewolucja.

Pod koniec dyluwium nastała nowa wędrówka ludzi z górzystej Azji. Tor tej wędrówki biegł na zachód poprzez Indie, Azję Mniejszą do Europy i Afryki. Ten człowiek paleolitu młodszego (*Homo recens diluvialis*) dał początek dzisiejszym rasom (*Homo recens alluvialis*) europejskim. Ras zaś afrykańskich nie można sprowadzić do *Homo recens diluvialis*.

Jak zaznacza prof. Birkner człowiek wszystkich okresów był rzeczywistym w ścisłym tego słowa znaczeniu człowiekiem. Jakkolwiek nie znamy jego zewnętrznego wyglądu, tyle jednak wiemy, że nie przedstawiał żadnego typu dzisiaj nam znanego człowieka. Gdy chodzi o jego umiejętności, to umiał posługiwać się ogniem i narzędziami z drzewa i kamienia.

Hipoteza Birknera, aczkolwiek we wszystkich swych punktach nie posiada wystarczającego uzasadnienia, logicznie tłumaczy fakty prehistorii i harmonizuje z badaniami Portmanna i innych specjalistów w tej dziedzinie.

NAJSTARSZE WIERZENIA LUDÓW PIERWOTNYCH

O duchowym obliczu człowieka mogą nam dostarczyć wiadomości nauki etnologiczno-historyczne. Koppers, sam wybitny etnolog, w swej pracy analizuje zebrane przez nie materiały i dochodzi do znamienitych wyników.

Najpierw, aby potwierdzić metodę Portmanna „koordynacji" wyników różnych gałęzi nauk, przypatruje się zagadnieniu pochodzenia człowieka z punktu widzenia swojej wiedzy. W kulturze ludów pierwotnych zwraca uwagę powszechne przeświadczenie o pochodzeniu człowieka od Boga. Przeświadczenie to wyraża się w formie starego wierzenia o pierwotnym szczęściu człowieka i jego pierwszym upadku.

Naturalnie, wierzenie to u ludów pierwotnych przyjmuje bardzo różne warianty, niemniej jednak, zdaniem autora, we wszystkich tych wierzeniach można bez trudności zauważyć pewne wspólne elementy. A te są następujące: Bóg uczynił człowieka (pierwszą parę ludzi) i umieścił go (ich) pośrednio, czy też bezpośrednio, jako w pełni doskonałych na świecie. On też pouczył ich (bezpośrednio czy też pośrednio) nie tylko w sprawach religijnych, ale także i codziennego życia. Pierwszy człowiek był bliski Boga i dlatego panowała prawość i ład. Ludzie nie mieli umierać, ale żyć zawsze. A jednak okres ten skończył się wskutek przekroczenia przykazania Boga. Wynikiem przekroczenia były kara, nieszczęścia i śmierć.

Te elementy, zdaniem autora, można wyczytać we wszystkich na różny sposób zabarwionych wierzeniach ludów pierwotnych. Autor podkreśla z naciskiem, iż w świetle tych wierzeń tradycyjnych wszędzie występuje przeświadczenie, że zło fizyczne było następstwem zła moralnego.

Dla przykładu Koppers przytacza szczegółowo wierzenia pigmejskiego szczepu Bambuti, dokładnie opisanego przez badacza kultury tego szczepu dr Schebesta. Opis szczegółowy przedstawia rzeczywiście poprzednio

zauważone elementy. urozmaicone różnymi małymi dygresjami. Wierzenia tego najstarszego szczepu afrykańskiego są tylko przykładem powszechnej w tej materii wiary ludów pierwotnych.

Naturalnie, każdego kto się zetknie z tymi opisami, uderza bijąca w oczy zgodność z księgami Genesis Starego Testamentu. Czyżby miały one jakieś wspólne źródło?

Problem „złotej ery" na początku istnienia człowieka budził zainteresowanie także z punktu widzenia historycznego, co znalazło wyraz w opracowanym przez Helmicha F. dziele: „Urgeschichtliche Theorien in der Antike". Autor tej pracy analizuje mity starożytności i zauważa, że wierzenia o „złotym pierwszym wieku" są mitami najstarszymi, ginącymi w mrokach przeszłości. Zna je Homer, Hezjod, mitologia grecka, rzymska, kryją się one w staro-hinduskich wierzeniach i u innych ludów. Zauważamy w nich stale powtarzające się podobne elementy. Dlatego praca Feldmana „Paradies und Sünderfall" napisana przed 40 laty dziś znajduje coraz większe poparcie ze strony nauk etnologicznych.

Ciekawy szczegół zauważają niektórzy z autorów, że wierzenia o pochodzeniu człowieka od Boga znalazły sprzeciw już w starożytności w filozofiach materialistycznych Demokryta, Epikura a u Rzymian Lukrecjusza. Ten kierunek myśli zapoczątkował teorię pochodzenia człowieka od zwierząt — „more ferrarum". I od tej pory w wierzeniach greckich oraz rzymskich przewijają się te dwa kierunki, niekiedy nawet u jednego autora jak np. Posydoniusza czy Wergilego.

Fakt powszechnej wiary w pierwszą „złotą erę" ludzkości domaga się wytłumaczenia. Powszechność zarówno przestrzenna (ludy pierwotne) jak i czasowa (dane historyczne), zdaniem autora, zmusza historyka do przyjęcia tezy, iż podania takie sięgają najstarszych czasów ludzkości, co zresztą wynika bezpośrednio z samych faktów istnienia wierzeń. Poza tym ich zbieżność w elementach zasadniczych, mimo najrozmaitszych kultur, mitów, narodowego zabarwienia skłaniają również do przyjęcia ich wspólnego źródła. W jaki bowiem sposób mogła powstać tradycja o tak skomplikowanych, a jednak tak zawsze stałych danych? Czy to wszystko może być produktem tylko wyobraźni, czy też kryje się poza tym jakiś fakt? Zdrowy rozsądek, który winien cechować również i historyka, każe, zdaniem autora, przyjąć drugą alternatywę. Dla historyka analizującego tylko dokumenty w postaci stałego kompleksu wierzeń w najrozmaitszych wyobrażeniowych i kulturalnych formach ludowych, istnieje tylko jedna możliwość; mianowicie przyjęcie istnienia takiego pierwotnego „złotego" okresu jako faktu. W przeciwnym bowiem razie, historyk uchyliłby się od dania odpowiedzi wobec nagromadzonego i jasno ułożonego materiału.

Innym natomiast zagadnieniem jest sprawa przekazania tego rodzaju wierzeń. To tłumaczyć winny różne dyscypliny filozoficzne.

W każdym jednak razie wobec nagromadzenia kompleksu wierzeń o „raju" pierwszego człowieka nie ma innego wyjścia dla nieuprzedzonego historyka jak przyjęcie za fakt istnienia okresu szczęścia na początku dziejów ludzkich. Pierwszy człowiek musiał bliżej zetknąć się z Bogiem, co wraziło się tak mocno w jego duszę, iż nieustannie dalej te wierzenia podaje.

Reasumując dane etnologiczne dotyczące pochodzenia człowieka, autor stwierdza:

a) Bóg uczynił człowieka (parę ludzi) i wyposażył go we wszystkie duchowe władze. Pierwszy człowiek był w całej pełni człowiekiem nie tylko w sensie somatyczno-psychicznym, ale także i religijnym. Bóg był centrum życia ludzkiego. Wszystkie zatem teorie o areligijnym, względnie prereligijnym typie praczłowieka w zestawieniu z materiałem etnologicznym nie wytrzymują krytyki.

b) W najstarszych wierzeniach nie ma mowy ani też wzmianki o pochodzeniu człowieka od zwierząt. W kilku nielicznych wypadkach najstarsze podania głoszą o przemienieniu człowieka w małpę, za karę po upadku. Zaszedłby więc proces odwrotnego „darwinizmu".

c) Gdy chodzi o uformowanie ciała ludzkiego, nigdzie nie spotykamy wzmianki o ewentualnym pochodzeniu ciała od zwierzęcia. Przeciwnie, bardzo często zdarzają się opisy „formowania" przez Boga ludzkich kształtów. Tego jednak rodzaju „formowanie" może być najrozmaiciej tłumaczone.

Drugim powszechnie przyjętym prawem u wszystkich ludów pierwotnych oraz na całej przestrzeni historii człowieka jest zakaz ożenku w rodzinie. Wytłumaczenie racjonalne tego powszechnego obyczajowego prawa prowadzi również autora za Schmidtem do stwierdzenia konieczności istnienia jakiegoś pozytywnego zakazu ze strony Boga, albowiem sam człowiek nie mógł dojść do poznania szkodliwości związków małżeńskich w najbliższej rodzinie, a z drugiej strony tłumaczące to prawo teorie o niewrażliwości płciowej w rodzinie nie dają podstawy dla zaistnienia tak powszechnie przyjętego i zakorzenionego u ludzi obyczaju. Dane więc etnologii, aczkolwiek nie przesądzają sprawy pochodzenia ludzkiego ciała od zwierzęcia, to jednak, akcentując bardzo mocno ingerencję Bożą, nie idą po linii tłumaczenia ewolucjonizmu.

RELIGIJNOŚĆ PRACZŁOWIEKA

Badanie kultury pierwotnej może uchylić zasłonę kryjącą duchowe oblicze praczłowieka.

Autor w drugiej części swej pracy opisuje szczegółowo wyniki badań etnologicznych w ciągu 27 letniej pracy prowadzonej w Ziemi Ognistej (Yamana) i w Indiach.

W kilku rozdziałach przytacza dosłownie modlitwy, wierzenia i obyczaje centralno indyjskiego szczepu Bhil o pochodzeniu prearyjsko-indyjskim.

Modlitwy do naczelnego Boga Bhagwàn tchną prostotą ale zarazem i głębią najczystszej (w dobrym tego słowa znaczeniu) metafizyki. Bhagwán jest pojęty jako Bóg transcendentny, wszechmogący, najlepszy. Posiada prawie wszystkie przymioty boże, które uzasadnia teologia naturalna. W wierzeniach tego szczepu spotykamy bardzo żywą wiarę w stworzenie świata przez Bhagwan'a, znajdujemy nacechowane drobiazgowością mity o potopie. W tych ostatnich wykryć można już bardzo dużo wpływu hinduizmu. Religia szczepu Bhil pojmuje Boga bardzo osobowo, mimo tych oddziaływań o zabarwieniu panteistycznym.

Po szczegółowym omówieniu religii tego szczepu, autor zapoznaje nas w dalszym ciągu z badaniami przeprowadzonymi nad szczepami Chenchu w Dekkanie (Indie południowe). Wnioski jego się powtarzają. Ciekawym jest fakt, iż w świetle tych badań dochodzi do nowych teorii pochodzenia hinduskiej kastowości.

Trzecią wreszcie grupę jego opisanych w tym dziele badań stanowią mieszkańcy Ziemi Ognistej (Yamana), którym najwięcej poświęcił uwagi i miejsca, analizując szczegółowo ich kulturę, obyczaje, oraz wiarę w najwyższego Boga Watauinéwa.

Po zestawieniu tych bardzo ciekawych prac dochodzi pod koniec swej książki do syntezy, którą podaje w kilku krótkich rozdziałach. Syntezę tę opiera zarówno na własnych badaniach, jak i innych wybitnych etnologów jak Schmidta, Schebesta, Gusinde i in.

Gdy chodzi o religię, całkowicie potwierdza wyniki badań Schmidta streszczające się,

a) negatywnie: w całkowitym braku u człowieka pierwotnego pseudoreligijnych, lub też antyreligijnych elementów w postaci np. animizmu, magizmu czy manizmu.

b) pozytywnie: w jasnej i żywej wierze w jakąś Najwyższą Istotę, która to wiara objawia się w formie kultu. Miana tej Najwyższej Istoty są transcendentne, kult zaś wyraża się w ofiarach, a zwłaszcza ofiarach z pierwocin.

Jeśli tego rodzaju wiara zachowała się u człowieka pierwotnego do dziś dnia w różnych, przestrzennie nieraz najodleglejszych, miejscach i nosi na sobie cechy dziwnej jedności mimo najrozmaitszych środowisk, tedy jesteśmy zmuszeni przyjąć, kontynuuje autor, jakieś wspólne jej źródło. A zatem ludy te jeszcze przed ich podzieleniem się i przed ich wędrów-

kami musiały tę wiarę posiadać. Gdyby bowiem każdy z tych szczepów sam sobie ją wymyślił, byłaby niemożliwa zadziwiająca jedność i zgodność w dość skomplikowanym systemie wierzeniowym. Poza tym różne warunki życia nie pozwoliłyby na ustalenie tych samych substancji wierzeń. Zresztą potwierdzeniem tego są właśnie późniejsze naleciałości, spowodowane nowymi warunkami życia. Słowem, ściśle jednolitego kompleksu wierzeń ludów pierwotnych, żyjących w różnych środowiskach ze sobą niepowiązanych, nie podobna wytłumaczyć inaczej, aniżeli przez teorię wspólnego źródła.

Poza tym dochodzą do tego już poprzednio przedstawione i zanalizowane wierzenia o raju prarodziców oraz zakaz ożenku w najbliższej rodzinie. Wszystkie te elementy razem wzięte w ręku etnologa są niezwykle poważnym argumentem dla stwierdzenia faktu wiary w jednego Boga i religijnego życia praczłowieka.

Prehistoria dostarcza nam również dziwnych narzędzi wykopaliskowych (epoki premustierskiej) z okresu międzylodowcowego (może około 150.000 lat?). Jeśli tego rodzaju znaleziska porównamy z takimi samymi narzędziami pierwotnych ludów Syberii i Ameryki Północnej, to niedwuznacznie stwierdzimy, iż są to narzędzia zarówno tu, jak i tam przeznaczone dla kultu ofiarniczego. Teoria o magicznym ich przeznaczeniu w świetle badań etnologii nie ma najmniejszego uzasadnienia, albowiem magia jest późniejszym produktem kultury. Współcześni prehistorycy (Kraft i inni) uważają na podstawie samej analizy tych *remanentów*, że człowiek pierwotny musiał bardzo mocno wiązać swe życie i prace z kultem ofiarnym dla Najwyższej Istoty. Hipoteza ta zyskuje coraz więcej zwolenników w nauce prehistorii.

Podobnie także sztuka, jak z jednej strony pokazują wykopaliska, a z drugiej jeszcze bardziej współczesna etnologia, powstała jako wyraz kultu Boga, zwłaszcza zaś śpiewy i tańce. Łączenie sztuki z magią, jak uprzednio było wspomniane, zupełnie nie wytrzymuje krytyki.

Wobec tego w rezultacie tych wszystkich stwierdzeń, autor dochodzi w przedostatnim rozdziale do wniosku, że faktyczną religią pierwotnego człowieka był m o n o t e i z m. Zwraca uwagę, iż teorie, w myśl których człowiek miałby przechodzić w religii stadia od fetyszyzmu czy magizmu poprzez ubóstwienie sił przyrody, politeizm i dopiero na końcu monoteizm nie mają żadnych pozytywnych podstaw poza niczym nie skrępowaną wyobraźnią i prekoncepcjami systematycznymi. Religia nie powstała pod wpływem sennych marzeń lecz jest faktem pierwotnym, tak starym jak starym jest sam człowiek.

NA DROGACH NOWEJ KONSTRUKCJI HISTORYCZNEGO DOWODU ISTNIENIA BOGA

W ostatnim rozdziale konstruuje autor hipotezę o nowym historycznym dowodzie na istnienie Boga.

Koppers zapytuje, skąd może pochodzić ta prastara wiara człowieka w Boga? Jest jasne, że nie wymyślili jej pierwotni ludzie, nie stali bowiem na takim poziomie rozwoju umysłowego. Jeśli ją otrzymali od swych przodków, to przecież ci musieli ją również skądś zaczerpnąć.

Autor sugeruje powiązanie dwu faktów znanych w etnologii, a mianowicie monoteistycznej pierwotnej wiary z faktem wierzenia w okres raju pierwotnego człowieka.

Stojąc na rozumnym stanowisku (wobec nagromadzonych etnologicznych dokumentów) rzeczywistego istnienia raju na początku życia pierwszego człowieka, musimy przyjąć, iż w tym właśnie czasie, w myśl elementów składowych wierzenia o raju, nastąpiło jakieś objawienie ze strony Boga, a tym samym nastąpiło niedwuznaczne doświadczalne stwierdzenie Bożego istnienia. Autor sądzi, że do takiego wniosku doprowadzają go zupełnie bezstronne badania nad wierzeniami ludów pierwotnych. Wobec tego etnologia byłaby na wyraźnych śladach pierwotnego objawienia się Boga człowiekowi na początku jego istnienia. Tylko bowiem takie stanowisko zdaje się być konsekwentną ostateczną konkluzją badań czysto pozytywnych.

Możnaby dać jeszcze inną odpowiedź, a mianowicie tę, iż człowiek dzięki użyciu swych przyrodzonych sił rozumu, na mocy zwyczajnej zasady przyczynowości dochodzi do poznania Boga, bez uciekania się do objawienia.

Bez wątpienia, abstrakcyjnie biorąc istnieje taka możliwość, a ujmując rzecz ze strony myśli ścisłej, człowiek, jeśli zechce, dojdzie do stwierdzenia istnienia Boga, niemniej jednak z punktu widzenia etnologicznego taka hipoteza jest niewystarczająca. Okazuje się bowiem, że ludy o różnych kulturach uznawały istnienie Boga nie na podstawie przesłanek filozoficznych, czy też w wyniku stosowania zasady przyczynowości. Fakt uznania istnienia Boga u ludów pierwotnych i w ogóle ludów o różnych kulturach zasadniczo opiera się na danych tradycyjnych, przekazywanych z pokolenia w pokolenie, które to dane potwierdzał normalnie funkcjonujący rozum.

Jeśli zatem takie są faktyczne dane, trudno sobie racjonalnie wytłumaczyć, by człowiek pierwotny, aczkolwiek wyposażony we wszystkie siły duchowe, niemniej jednak stojący na bardzo niskim stopniu kultury, zdołał sobie sam bez żadnej pomocy wytworzyć zwarty kompleks wie-

rzeń i pojęć moralnych, który przetrwał do dziś dnia w rozrzuconych po świecie szczepach ludów o kulturze pierwotnej. O wiele bardziej uzasadnione wydaje się twierdzenie zaistnienia pierwotnego (w „złotej erze") objawienia, które tak mocno wraziło się w duszę człowieka i wstrząsnęło jego psychiką, iż ten uważał za pierwszy swój obowiązek wiarę uzyskaną, jako cały swój sens życia, przekazywać pokoleniom następnym.

Albert M. Krąpiec O. P.

„DZIEJE CHRYSTUSA" DANIEL ROPSA

1. We współczesnej literaturze katolickiej istnieje szereg opracowań Życiorysu Chrystusa Pana, różnej pod względem naukowym i literackim wartości. Jedne z nich (L. Cl. Filliona[1]), F. Prata[2]), są dziełami egzegetycznymi w ścisłym znaczeniu słowa, pisanymi w sposób ogólnie w biblistyce przyjęty, niełatwy do zrozumienia dla przeciętnego czytelnika. Inne (H. Didona[3]), C. Fouarda[4]), M. J. Lagrange'a[5]), J. Lebretona[6]), J. Sickenbergera[7]), F, Wiliama[8]), mają charakter więcej popularny i obliczone są wyraźnie na szersze rzesze czytelników. Wspomnieć tu trzeba również i opracowania literackie, cieszące się znacznym rozgłosem i zjawiające się wciąż w nowych wydaniach (G. Papini'ego[9]), F. Mauriaca[10]),

Do liczby tych opracowań w ciągu lat ostatnich przybyły dwa, które krytyka naukowa i literacka przyjęły z najwyższym uznaniem: **„Vita di Gesu Cristo"** (Roma, 1941), G. Ricciotti'ego oraz **„Jésus en son temps"** (Paris, 1945), Daniel-Ropsa. Obie te książki, a zwłaszcza drugą, tłumaczono na szereg języków. Ostatnio Instytut Wydawniczy „Pax" w Warszawie wydał polski przekład dzieła Daniel-Ropsa pt. „Dzieje Chrystusa"[11]). Język polski jest szesnastym z kolei, na który książkę pisarza francuskiego przetłumaczono. Świadczy to niewątpliwie o uznaniu z jakim ją powszechnie przyjęto. **Grand Prix** Akademii Francuskiej w dziale literatury odegrała tu znaczną rolę.

2. Nie leży oczywiście w mojej kompetencji ocena literackich walorów dzieła Daniel-Ropsa, które zdaniem powszechnym są niezaprzeczalne. Ale dzieło sztuki niezawsze pokrywa się z tym, co my „dziełem nauki" nazywamy. „Vie de Jésus" E. Renana nigdy nie było dziełem nauki, ale jako dzieło sztuki żyje dotychczas i znajduje zwolenników. Daniel-Rops jako poeta, esseista i krytyk mógł przecież napisać „czarującą opowieść" o Chrystusie. Byłaby to jedna więcej z rzędu tych prac,

które A. Schweitzer w swej „Historii badań nad życiem Jezusa“ zaliczył do „romanhafte Literatur“[12]). Ale Daniel-Rops jest historykiem i to ze szkoły Leona Homo. Przystępując do pisania „Jésus“ miał już za sobą wydaną w roku 1943 „Histoire Sainte. Le Peuple de la Bible“, w której wykazał jak pojmuje swe zadanie historyka i jak je realizować umie.

Nie jest egzegetą, to prawda. Ale też nie miał zamiaru bawić się w pisanie „przyczynków“ w sprawach w egzegetyce dyskutowanych. Wśród cytowanych wyżej autorów życiorysów Chrystusa nie był egzegetą ani Didon, ani Fouard czy William, a to im nie przeszkodziło w napisaniu książek, z których wszystkie przetłumaczono między innymi i na język polski.

W tego rodzaju sytuacji historyk oprzeć się musiał z konieczności na istniejącej olbrzymiej literaturze egzogetycznej i celem zebrania informacji i dokonania wyboru. Pod tym względem „Wskazówki bibliograficzne“ podane w zakończeniu dzieła (2, 317—321) świadczą jak najlepiej o fenomenalnym oczytaniu autora i o zmyśle krytycznym przy dokonywaniu wyboru. Każdy fachowy egzegeta po zapoznaniu się z ich katalogiem przyznać musi, że Daniel-Rops swe trudne zadanie pojął w sposób, odpowiadający wszystkim wymaganiom nowoczesnej wiedzy egzegetycznej: sięgnął do opracowań zupełnie specjalnych, nierzadko nawet do monografii. Ze współczesnej literatury egzegetycznej nie pominął niemal niczego, co do życiorysu Chrystusa wnosi wartości trwałe, choćby drugo-, a nawet trzecioplanowe. Czy i w jakiej mierze ta olbrzymia informacja egzegetyczna znalazła wyraz w samej książce?

3. Chodzi przede wszystkim o krytyczne badania nad ewangeliami. Nie ma historii bez krytyki źródeł, a życiorysu Chrystusa bez krytyki ewangelii. W dotychczasowym bowiem stanie dokumentacji historycznej ewangelie pozostają wyłącznymi niemal źródłami dziejów Chrystusa. Luźne wzmianki pisarzy rzymskich (Swetoniusz, Tacyt, Pliniusz Młodszy), a zwłaszcza Józefa Flawiusza rzucają wprawdzie pewne światło na Osobę Chrystusa, nawet na poszczególne zdarzenia z Jego życia, jak śmierć i zmartwychwstanie, nie mniej jednak dla historycznej rekonstrukcji całego życiorysu świadectwa te niewiele znaczą.

Zdarzenia historyczne dzieją się w czasie i w przestrzeni, badanie ich znaczenia i charakteru może się odbywać tylko po uprzednim wypracowaniu historyczno-geograficznych ram, w jakich miały one miejsce. W związku z tym powstaje pytanie: czy i w jakim sensie ewangelie uważać można za podstawę do rekonstrukcji topografii, chronologii i charakteru poszczególnych zdarzeń z życia Chrystusa?

W ciągu osiemnastu prawie wieków od czasu powstania chrześcijaństwa nie zaobserwujemy żadnych wahań w ocenie historycznego znacze-

nia ewangelii. Zapewne, że zjawiały się od czasu do czasu dzieła, usiłujące to ogólne przekonanie podważyć, że wspomnę tylko „Antytezy" Marcjona lub polemiki Celsusa. Dopiero jednak przy końcu XVIII wieku rozpoczęła się właściwa „krytyka" ewangelii, okres badań nad ich znaczeniem jako dokumentów historycznych.

Krytyka ta przechodziła różne fazy. I dobrze uczynił G. Ricciotti, że na wstępie swego dzieła zajął się nią szczegółowo, wykazując jej drogi i bezdroża (str. 207—246). Daniel-Rops również dzieło swe poprzedził rozdziałem: „Skąd znamy Jezusa" (1, 9—82). I wydaje mi się, że jeżeli rozważania Ricciotti'ego są bardziej szczegółowe, erudycyjnie wnikliwe, z użyciem terminologii fachowo-egzegetycznej, to wywód Daniel-Ropsa cechuje właściwa historykowi szerokość spojrzenia i wnikliwość psychologiczna o dużej sile przekonania. Współczesne kierunki badań nad ewangeliami (liberalizm, radykalizm, eschatologizm) są Daniel-Ropsowi dobrze znane. Umie on w krótkim ujęciu podać ich genezę i tendencję. Umie nawet wskazać ich błędne założenia filozoficzne i to w imię metody historycznej, a nie teologiczno-biblijnej.

Nawet w zagadnieniach tak specjalnych jak problemat synoptyczny tj. wzajemny stosunek trzech pierwszych ewangelii (Mateusz, Marek, Łukasz) lub znaczenie ewangelii Jana — pisarz francuski nie wahał się zająć stanowiska. W kwestii pierwszej podaje rozwiązanie: „W obecnym stanie nauki kwestię synoptyków można streścić w ten sposób: z katechezy apostolskiej powstaje najpierw aramajski tekst św. Mateusza. Św. Marek, który pisze później, czerpie także z tego samego źródła ustnego, a szczególnie z tradycji przekazanej przez św. Piotra, ale ma już w rękach aramajski tekst św. Mateusza. Św. Łukasz, ostatni i najlepiej udokumentowany spośród ewangelistów, zbiera wiadomości od św. Pawła a także i od innych świadków życia Chrystusa; zna poza tym i św. Marka, to znaczy, że poprzez niego zapoznał się także z zasadniczą treścią aramajskiej księgi Mateusza. W końcu, gdy św. Mateusz tłumaczy swoją Ewangelię na język grecki, rozszerza ją i cieniuje posługując się tekstem św. Marka, a może także — ale w mniejszym stopniu — tekstem św. Łukasza. Ta zawiła gra wpływów jest dość podobna do stosunków w różnych środowiskach literackich, gdzie pisarze znają się wzajemnie, czytują i oddziałują jedni na drugich, ona także dobrze nam tłumaczy tak jednolitość całości jak i różnice szczegółów", (1, 58), na które jeżeli nawet nie wszyscy się zgodzą, to każdy biblista przyznać musi, że cieszy się ono dużym uznaniem w egzegetyce dzisiejszej. Historyczny charakter Ewangelii św. Jana nie ulega dla Daniel-Ropsa żadnej wątpliwości: „czwarta Ewangelia stanowi więc pierwszorzędne źródło historyczne, które w sposób niezastąpiony uzupełnia wiadomości

podane nam przez synoptyków" (1, 64), co świadczy, że nie podziela on np. poglądów tak wybitnego egzegety jak L. Grandmaison T. J., który się tak wyraźnie zastrzegał przeciw stawianiu tej Ewangelii na jednym poziomie z synoptykami[13]).

Wszystkie te rozważania krytyczne ani na chwilę nie przesłaniają Daniel-Ropsowi oczu na to, że są one jedynie wstępem do głównego tematu, etapem, który przebyć trzeba. Jeżeli bowiem istnieje łączność jak najściślejsza między napisaniem dziejów Chrystusa, a krytyką Ewangelii od końca wieku XVIII poczynając, to zaprzeczyć się nie da, że krytyka ta zmierzała konsekwentnie do wykluczenia możliwości napisania życiorysu Chrystusa. Doszło nawet do pomieszania pojęć w tym względzie: terminy „krytyczny" i „historyczny" poczęto uważać za synonimy, co szczególnie zostało rozpowszechnione w nauce niemieckiej. Tymczasem w metodyce historycznej dwa te pojęcia należycie rozróżniane być winny. Terminy „krytyka", „krytyczny" odnoszą się jedynie do opracowywania źródeł w historii. Tam przeto, gdzie nie ma krytyki źródeł, nie może być mowy o należycie pojętej historii, czyli o pragmatycznym powiązaniu faktów, znajdujących się w danym źródle. Z drugiej jednak strony krytyka źródeł, będąc nieodzownym warunkiem historycznego badania, jest jedynie do historii wstępem, przygotowaniem jej materiału. Z tego widać, jaka jest łączność między problematem rekonstrukcji dziejów Chrystusa, a krytycznymi badaniami Ewangelii w wieku XIX i XX. Rekonstrukcja ta bezpośrednio się na tych badaniach opiera: z nimi stoi i z nimi upada.[14])

Otóż życiorysy Chrystusa pisane w tym czasie były zanadto krytyczne a za mało historyczne. Przerosty krytyki a nawet jej zwyrodnienia doprowadziły wreszcie do tego, że w egzegezie liberalnej zarzucono w ogóle próby pisania dziejów Chrystusa. I właściwie ostatnim życiorysem Chrystusa w protestantyzmie liberalnym jest O. Holtzmanna, Das Leben Jesu (Tübingen, 1901). Dzieło bowiem znakomitego skądinąd egzegety paryskiego M. Goguela z właściwie pojętym życiorysem Chrystusa niewiele ma wspólnego.[15])

Te bezdroża krytyki biblijnej w żadnej mierze nie wpłynęły na stanowisko Daniel-Ropsa. Umiał on odróżnić trwałe jej zdobycze od naleciałości podyktowanych zasadami błędnej filozofii i prowadzących w rezultacie do nieuzasadnionego sceptycyzmu. Krytyka źródeł podana w jego książce stawia w najlepszym świetle jego informacje dotyczące Ewangelii, czerpane z drugiej, ale pewnej ręki.

4. Zdarzenia Ewangelii pomieszcza Daniel-Rops na szerokiej kanwie ówczesnej historii. I zamiast doszukiwać się w tym uchybienia tematowi trzebaby raczej podkreślić, że jest to jeden z najlepszych rodzajów komentarza: umiejętne nakreślenie tła sprawia, że bez żadnego

wymuszenia tekst Ewangelii przemawia własną mową. Pod tym względem rozdział zatytułowany „Jeden powiat cesarstwa" (1, 167—202), szczególnie zasługuje na uwagę. Niełatwo fachowy egzegeta zdobyłby się na zawarcie tylu wiadomości na tak niewielu stronicach. To tło historyczne: polityka, kierunki religijne, kulturalne, społeczne, sekty i zrzeszenia religijne, walki ideowe i dzielnicowe partykularyzmy, urządzenia rzymskie i lokalne — wszystko, co mogło rzucić jakiekolwiek światło na tekst Ewangelii, autor przywołał na pomoc i rozmieścił we właściwy sposób. To nie katalog rzeczy martwych, nazw dawno przebrzmiałych i zamkniętej karty historii. Daniel-Rops ma w wysokim stpniu poczucie tego, co się „ewokacją przeszłości" nazywa. Pod jego piórem ta przeszłość ożywa, poczyna mówić i działać. To też od pierwszej stronicy z dużym zaufaniem pozwalamy się prowadzić autorowi w przekonaniu, że we właściwym momencie powie nam, co się w tym czasie działo w Rzymie, jaki byłby na to pogląd filozofów greckich i w jaki sposób wyrazi się to w sztuce.

Światła i cienie ówczesnego społeczeństwa, żyjącego pełnym życiem na szerokich rozłogach śródziemnomorskiego pobrzeża, ukazane zostały w tym dziele bez entuzjazmu ale i bez lęku. Religia Starego Testamentu w tym etapie przejściowym, od świątyni do synanogi, została scharakteryzowana w sposób, któryby zaszczyt przyniósł każdemu egzegecie: autor wydobył z niej wszystkie jawne i ukryte tęsknoty, wszystkie wzloty i opory z wyraźnym podkreśleniem celu tej wspaniałej epopei izraelskiej, wskazywanego przez Izajasza: Ecce Virgo concipiet...

Przed kilkunastu laty wspomniany już wyżej Leon Homo napisał głośną monografię o cesarzu Auguście, który był władcą śródziemnomorskiego pobrzeża w latach przełomu (30 przed Chr. — 14 po Chr.). „Dzieje Chrystusa" dowodnie wskazują, w jakiej szkole Daniel-Rops uczył się historii.

5. Geografii uczył się u Raoula Blancharda. I tu poruszam jedną z najbardziej znamiennych cech tej książki. Jest rzeczą wiadomą, w jakich okolicznościach E. Renan rzucił hasło tzw. piątej ewangelii, rozumiejąc przez to konieczność pomieszczenia zdarzeń ewangelicznych i mów Chrystusa w konkretnej sytuacji geograficznej i krajobrazowej. Daniel-Rops, chociaż nie bez zastrzeżeń, podejmuje to hasło: „uczymy się poznawać Palestynę wczorajszą na podstawie Palestyny dzisiejszej, nie posuwając się tak daleko jak Renan, który będąc w tym zbyt wiernym uczniem Hipolita Taine'a mówił, że Ziemia Święta jest „piątą ewangelią"; ważną rzeczą jest jednak to, byśmy umieli pamiętać o świadectwie, jakie nam ta ziemia składa" (1, 74).

Opisów Ziemi Świętej ze szczególnym uwzględnieniem ewangelii istnieje wiele. I każdy z nich ma swoją niezaprzeczalną wartość. Daniel-

Rops nie poprzestał na zapoznaniu się z nimi w ciszy swego gabinetu pracy, ale udał się na Bliski Wschód i tam, rozglądając się pilnie wokoło, wchłonął w siebie i zapach i krajobraz tej Ziemi. Zobaczył wszystko: nie tylko stacje badań archeologicznych, miasta, wsie i osady biblijne, ale dostrzegł i drzewa w dolinie Jordanu i kwiaty na galilejskich wzgórzach. Pozwoliło mu to podkreślić różnice, zaobserwować kontrasty: na Judeę jako miejsce śmierci Chrystusa i na Galileę, ziemię Jego młodości, spojrzał oczami poety: „Cała Galilea robi wrażenie bogactwa i piękna, które stanowią zupełny kontrast z surowością Judei. Wzgórza są tu miękkie, a żyzna ziemia nie odsłania skalistego szkieletu. Więcej tu także deszczu: sześćdziesiąt centymetrów na rok, o wiele więcej niż w Jerozolimie, a zwłaszcza niż w okolicy dolnego Jordanu. Lepiej tu żyć. Tak więc Galilea będzie ziemią Jezusowych radości: będzie tłem Jego dzieciństwa, Jego życia ukrytego i pracowitego, później pierwszych sukcesów Jego nauczania. Judea będzie ziemią Jego cierpienia. Ważne jest, że podczas lat Jego urabiania się, księga natury przemawia doń tym właśnie tak przyjaznym głosem: ślady tego spotykamy w całej Ewangelii" (1, 165).

Zresztą Ziemia Święta przemówiła doń wciąż wielokrotniejącymi tonami. Dał temu wyraz nie tylko w „Dziejach Chrystusa", ale i we wspaniałym albumie dokumentacyjno-fotograficznym, nad wydaniem którego czuwał specjalny komitet artystów. Tam też na wstępie pomieścił owo nostalgiczne wstecz spojrzenie („I l e s t d e s l i e u x") ku tej niewielkiej krainie, ku której pielgrzymowanie trwa bez przerwy. [16])

6. Ujęcie dziejów Chrystusa w ramy chronologiczne nie natrafia w liniach zasadniczych na większe trudności, ale wypracowanie szczegółów stwarza margines wątpliwości, nie przekraczający 3—4 lat. Dotyczy to nie tyle daty narodzenia Chrystusa (747 od założenia Rzymu), ile czasu trwania działalności publicznej i daty śmierci.

Dwa systemy obliczeń chronologicznych mają dotychczas w egzegetyce, swoich zwolenników:

1. jeden, według którego Chrystus działał publicznie z górą dwa lata i został ukrzyżowany w roku 30 naszej ery;
2. i drugi, działalność Chrystusa rozszerzający do 3 lat z górą, a śmierć na Kalwarii wyznaczający na rok 33 naszej ery.

Daniel-Rops przyjął system pierwszy i trzymał się go wiernie w ciągu całego dzieła. Można się z nim oczywiście w jego obliczeniach nie zgadzać, kwestionować jedną czy drugą datę, ale trudno mu czynić zarzut z tego, na co zgadza się nawet wielu fachowców. Odwołuje się on zresztą do znakomitego dzieła U. H o l z m e i s t e r a p. t. **Chronologia vitae Christi** (Romae, 1933), za którym wszakże bynajmniej niewolni-

czo nie idzie. Zna i inne źródła informacji, co wszystko razem wskawskazuje na przygotowania wkraczające już w dziedzinę specjalizacji.

Tabela chronologiczna pomieszczona w zakończeniu książki (2, 313—316) świadczy, do jakiego stopnia autor jej liczył się z chronologią i jak umiejętnie rozmieszczał w jej ramach materiał ewangeliczny, zgodnie z zasadami chronologii zwanej absolutną i wymaganiami tekstu biblijnego. Nie stanęły temu bynajmniej na przeszkodzie trudności, na jakie się natknął w wyjaśnieniu chronologii Ostatniej Wieczerzy. Zna je każdy egzegeta i wie, że dotychczas nie znaleziono jeszcze wyjaśnienia, odpowiadającego we wszystkich szczegółach słusznym wymaganiom krytyki. Daniel-Rops wspomina o tym, że „najnowsze i najpoważniejsze prace opowiadają się za chronologią św. Jana" (2, 142) i jest to słuszne o tyle, że według czwartej ewangelii Chrystus poniósł śmierć 14 Nisan, a nie 15 Nisan, jak na to wskazują synoptycy [17]).

7. Oświadczenie się za dwuletnią publiczną działalnością Chrystusa ma swoją podstawę w tym, że Daniel-Rops w harmonizacji tekstu czterech ewangelii oparł się na „Synopsie" M. J. Lagrange'a — C. Lavergne'a, taką właśnie chronologię przyjmujących [18]). Ale fakt oparcia się na tej synopsie pozwolił autorowi uniknąć wielu trudności specjalnych przy harmonizacji tekstu ewangelii. Jak wiadomo, przez długi czas w krytyce protestanckiej panowało przekonanie, że życiorys Chrystusa musi się opierać przede wszystkim na ewangelii Marka. Słynne „Żywoty Chrystusa" D. Fr. Straussa, K. Hasego, B. Weissa, A. Reville'a, W. Farrara i in. są zgodne w ocenie wyjątkowych walorów dokumentacyjnych drugiej ewangelii. Wiemy dobrze, jak to się fatalnie skończyło, gdy z czasem wykazano (głównie tzw. Formgeschichtliche Methode), że pod względem wartości historycznej stawianie ewangelii Marka na pierwszym miejscu na niekorzyść innych jest iluzją.

Nawet i w egzegetyce katolickiej zastanawiano się nad tym, która z czterech ewangelii kanonicznych winna służyć za nić przewodnią, przy pisaniu dziejów Chrystusa. I jeszcze niedawno wskazywano na ewangelię Marka (M. Lepin) [19]) lub na zasadnicze uzgodnienie Łukasza z Janem (R Cornely) [20]). Daniel-Rops słusznie nie poszedł za tymi sugestiami, a z „Synopsą" M. J. Lagrange'a w ręku porównywał poszczególne teksty w każdym wypadku i w oparciu o nie pisał swoje dzieło. Jest to metoda, którą za najlepszą uzna każdy egzegeta, mający na uwadze rezultaty dotychczasowej krytyki ewangelii, a zwłaszcza będące właśnie w pełnym toku prace nad ich rodzajem literackim [21]).

8. Krytyka, historia i te dwie nauki pomocnicze: chronologia i geografia, które nazwano „szczudłami historii" pozwoliły Daniel-Ropsowi rzucić bogate tło zdarzeń ewangelicznych i mów Chrystusa, tak, aby zajaśniały pełnym swym blaskiem. Jest to już komentarz i to pojęty

w sposób właściwy. Tylko bardzo niefortunny egzegeta upierać się będzie przy tym, co się powszechnie nazywa komentarzem wyrazowym, problemowym lub ciągłym **(commentarius continuus)**. Ten ostatni znajduje coraz częściej zastosowanie w nowoczesnych, popularnych wydaniach Pisma Świętego.

Któż jednak zaprzeczy, że postawa intelektualna współczesnego człowieka domaga się pewnej jedności kompozycyjnej. A tę zapewnia właśnie umiejętnie nakreślone tło, ograniczające do minimum dorzucane komentarze.

Oczywiście w umiejętnym kreśleniu tła ważne jest wszystko, co w jakikolwiek sposób wpływa na zrozumienie tekstu ewangelii. Raz będzie to dłuższy opis archeologiczny, to znowu krótka uwaga marginesowa związana z charakterystyką postaci czy sytuacji. Niekiedy znowu trzeba będzie całego rozdziału dla rzucenia podbudowy do politycznych sporów czy ideowych tendencji. Godnym podziwu jest sposób, w jaki Daniel-Rops wykorzystał wszystkie te możliwości: zatrzyma się on nawet nad różnicą między tekstem greckim i łacińskim (70 czy 72 uczniów), a o odkryciach „Litostrotos" wspomni jakby mimochodem, nie omieszkając przy tym odwołać się do autorytetu O. H. Vincent O. P. (2, 191).

Nic przeto dziwnego, że „Dzieje Chrystusa" tak pojęte od pierwszej stronicy przykuwają uwagę czytelnika i pozwalają mu spojrzeć na Ewangelie niejako w nowy sposób. W sposób tak różny od przyjętych szablonów erudycji, not, przypisków i uzupełnień. W takiej książce nie ma miejsca na zbędne polemiki, a nazwiska Straussa czy Renana przywołuje się do życia nie po to, aby je uśmiercać na nowo. Wydaje mi się nawet, że ten spokojny a barwny tok ekspozycji, pozbawiony gwałtownych dyskusji i krzykliwych polemik, stanowi sekret uznania, z jakim książka spotkała się powszechnie.

9. Wkrótce po jej ukazaniu się w roku 1945 pojawiły się pierwsze recenzje takich egzegetów jak P. van Imschoot [22]), J. Huby T. J. [23]), P. Warlomont [24]), J Chaine [25]), J. Levie T. J. [26]), P. Benoit O. P. [27]) i J. Lebreton T. J. [28]). Trudno powtarzać tutaj te pochwały czy nawet, zresztą nieznaczne, zastrzeżenia, jakie przy tej okazji wypowiedziano. Zasadniczo chwalono znakomite przygotowanie autora, jego trzeźwość i umiar. Podkreślano również poprawność jego teologicznych poglądów, których „Imprimatur" Kurii Paryskiej udzielone na podstwie wniosku J. Huby T. J., jednego z najprzedniejszych biblistów naszych czasów i członka Papieskiej Komisji Biblijnej, było gwarancją. Większość podzielała opinię Imschoota, że „książka Daniel-Ropsa zajmuje miejsce pośrednie między dziełami fachowych egzegetów a oryginalnymi, ale subiektywnymi interpretacjami Fr. Mauriaca i G. Papini'ego". Bardzo pochlebną

recenzję napisał J. Lebreton T. J., autor wspomnianego na wstępie życiorysu Chrystusa i głośny teolog. Podkreśla on, że Daniel-Rops „wniósł do badań nad źródłami chrześcijaństwa, w szczególności nad Ewangeliami, tę samą uważną troskę, którą poświęcił Staremu Testamentowi; jego chrześcijańska wiara występująca z całą szczerością nie przesłania mu spojrzenia i nie przyspiesza jego oceny. Czytelnik będzie Daniel-Ropsowi wdzięczny za tę powściągliwość i chętnie znajdzie się pod jego dyskretnym i przyjaznym wpływem".

Nawet naczelny organ egzegetyki katolickiej „Revue Biblique" nie pozostał na uboczu. Na jego łamach P. Benoit O. P. nazwał książkę Daniel-Ropsa „dziełem gruntownym i ujmującym. Autor — jego zdaniem — jest psychologiem o zamiłowaniach artysty i historyka. Przekonujemy się o tym czytając niejeden bardzo udany opis, w którym gruntowna informacja, poprzedzona pilnym badaniem, spotkała się szczęśliwie z barwnym literackim ujęciem".

10. A nie znaczy to, aby w książce nie było wielu uchybień, mniej szczęśliwych sformułowań czy niedomówień. Tylko, że giną one niemal niepostrzeżenie w masie zalet, zgodnie podkreślanych przez fachową krytykę. Toteż wydanie polskiego przekładu tego dzieła przez Instytut Wydawniczy „Pax", trzeba uznać za poważne osiągnięcie w przyswajaniu naszej literaturze książek głośnych o wartościach uznanych powszechnie. Z szeregu istniejących opracowań tego tematu, nie wyłączając Ricciotti'ego firma „Pax" dokonała wyboru nie bez rozwagi i nie bez zasięgnięcia opinii u fachowych biblistów. Tak też to zrozumiało i katolickie społeczeństwo w Polsce, wykupując cały nakład w ciągu niespełna trzech tygodni.

KS. EUGENIUSZ DĄBROWSKI

---

[1]) Vie de Notre Seigneur Jésus Christ, 3 tomy, Paris, 1925.

[2]) Jésus Christ. Sa vie, sa doctrine, son oeuvre, 2 tomy, Paris, 1933.

[3]) Jésus Christ, 2 tomy, Paris, 1892.

[4]) Vie de Notre Seigneur Jésus Christ, 2 tomy, Paris, 1926.

[5]) L'Evangile de Jésus Christ. Paris, 1926.

[6]) La vie et l'enseignement de Jésus Christ Notre Seigneur, 2 tomy, Paris, 1931.

[7]) Leben Jesu nach der vier Evangelien, Münster i W., 1932.

[8]) Das Leben Jesu im Lande und Volke Israel, Freiburg im Br., 1933.

[9]) Storia di Cristo, Firenze, 1922.

[10]) Vie de Jésus, Paris, 1935.

[11]) „Dzieje Chrystusa". Tłumaczyła Zofia Starowieyska-Morstinowa. Słowo wstępne napisał Ks. Eugeniusz Dąbrowski, 2 tomy, Warszawa, 1950.

[12]) Geschichte der Leben-Jesu Forschung, Tübingen, 1921, 162—179.

[13]) Jésus Christ. Sa Personne, son Message, ses Preuves, Paris, 1928, 1, 188.

[14]) Por. mój art. p. t. Prolegomena do Dziejów Chrystusa, w Ateneum Kapłańskim 49 (1948) 377 ns.

[15]) „La Vie Jésus", Paris, 1932.

[16]) Por. Jésus en son temps. Paysages et Documents, Paris, 1947.

[17]) Por. w całej tej kwestii H. Strack-P. Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch, München, 1928, 4, 41—76.

[18]) Synopse des quatre Evangiles, Paris, 1934.

[19]) Por. Le Christ. Encyclopédie populaire des connaissances christologiques, Paris, 1932, 283.

[20]) Introductio specialis in libros sacros Novi Testamenti, Parisiis, 1925, 277.

[21]) Por. J. M. Bover, Tipo literario de los Evangelios, art. w Sefarad 6. (1946) 237—252.

[22]) Collationes Gandavenses 29 (1946) 216.

[23]) Etudes 249 (1946) 269.

[24]) Revue Diocésaine de Tournai 1 (1946) 434 ns.

[25]) L'ami du Clergé 57 (1947) 513.

[26]) Nouvelle Revue Théologique 69 (1947) 1101.

[27]) Revue Biblique 54 (1947) 143—145.

[7]) Nie wiem, gdzie drukował swoją recenzję Lebreton, której maszynopis wręczył mi w Paryżu, w roku 1947, z własnoręcznym podpisem.

ANKIETA

W założeniu swoim „Z n a k“ jest placówką myśli katolickiej. Cel tak rozumiany musi mieć swoje dalsze, istotne konsekwencje. W każdej pracy redakcyjnej istnieją w rzeczywistości dwaj — jeśli się tak można wyrazić — partnerzy: redakcja i czytelnik. Pismo wtedy staje się żywym ośrodkiem ruchu umysłowego, gdy jest trybuną nie tylko redakcji, ale i czytelnika. Otóż oceniając naszą dotychczasową działalność stwierdzić musimy, że — być może także z winy redakcji — współpraca czytelnika z nami nie może być oceniana jako dostateczna.

Współpraca ścisła, w formie nadsyłanych artykułów, z natury rzeczy musi mieć zakres ograniczony. Tym większą dla nas wagę mają te formy współpracy, które w najszerszej skali odzwierciedlić mogą nurty i tendencje panujące w społeczeństwie. Zwracamy się do czytelników z gorącym apelem o podjęcie z nami tego rodzaju współpracy. Przejawem jej niech będzie wzięcie udziału w sformułowanej poniżej ankiecie.

Jesteśmy przekonani, że wypowiedzi ogółu czytelników mogą być niemniej ważne, istotne i twórcze, niż wypowiedzi ludzi z grona redakcyjnego. Zespół tych głosów da nam, mamy nadzieję, interesujący przekrój dzisiejszych tendencji umysłowych społeczeństwa.

Przedmiotem ankiety czynimy zagadnienie wielkiej wagi, oddawna domagające się opracowania. Chodzi mianowicie o wpływ piśmiennictwa, najszerzej pojętego, na kształtowanie się światopoglądu i urabianie postawy ideowej. Każdy z nas przecież może wymienić pewną ilość książek, które w sposób decydujący, nieraz przełomowy, oddziałały na kształtowanie się naszej umysłowości oraz postawy wobec życia. W ankiecie naszej zebrać chcemy wypowiedzi czytelników na ten temat. Jeśli udział w niej będzie naprawdę gremialny, otrzymamy ciekawe dane o wpływach nowoczesnej literatury na urabianie poglą-

dów obecnego pokolenia (a raczej pokoleń, bo zwracamy się zarówno do starszych, jak i młodszych czytelników). Ankietę ograniczamy do książek ostatniego stulecia, t. j. tych, które ukazały się począwszy od r. 1850.

Pytanie brzmi następująco:

JAKIE KSIĄŻKI OSTATNIEGO STULECIA ODEGRAŁY DECYDUJĄCĄ ROLĘ W UKSZTAŁTOWANIU MEGO POGLĄDU NA ŚWIAT ORAZ POSTAWY MORALNEJ?

Prosimy o wymienienie książek z następujących dziedzin:

1. Powieść.
2. Poezja.
3. Religia i filozofia.
4. Nauki specjalne.

Oczywiście jednak można odpowiedź ograniczyć do jednego czy dwóch punktów.

Prosimy o odpowiedzi zawierające choć krótkie uzasadnienie i rozwinięcie: dlaczego dane dzieło wywarło na autora odpowiedzi wpływ i jakiego rodzaju wpływ.

Do udziału w ankiecie zachęcamy wszystkich czytelników, niezależnie od tego, czy podzielają nasz katolicki światopogląd.

Termin nadsyłania odpowiedzi upływa z dniem 1 grudnia r. bież.

Adres: Redakcja „Znaku", Kraków, Sobieskiego 3, m. 8.

REDAKCJA

KOMUNIKAT

Celem uniknięcia trudności w otrzymywaniu naszego pisma, prosimy odbiorców naszych o trzymanie się ściśle następujących wytycznych:

1. Prenumeratę wpłacać należy do Państwowego Przedsiębiorstwa Kolportażowego „Ruch" na Konto P.K.O. Nr IV 9684/110 — „Tygodnik Powszechny" z zaznaczeniem „Znak" oraz z dokładnym wymienieniem za jakie numery „Znaku" wpłata zostaje uskuteczniona.

2. Kolportaż komisowy dla Urzędów Parafialnych oraz kiosków przykościelnych wysyła wyłącznie P.P.K. „Ruch" w Krakowie: Dział Prenumeraty Pocztowej ul. Lubicz 42.

3. Zamówienia na kolportaż handlowy kierować należy do wojewódzkich oddziałów P.P.K. „Ruch".

Administracja

OD REDAKCJI

Redakcja miesięcznika „Znak" składa tą drogą serdeczne podziękowanie tym wszystkim prenumeratorom, którzy zechcieli na nasz apel przyjść z pomocą, przekazując nadpłacone przez siebie sumy na Fundusz Prasowy Wydawnictwa.

Dziękujemy też przyjaciołom i Czytelnikom, którzy wielokrotnie wykazywali troskę o nasze wydawnictwo, prosząc też o dalszą pamięć. Ewentualne dary na Fundusz Prasowy przekazywać prosimy na Konto P.K.O. Administracji „Tygodnika Powszechnego" nr IV—198/113 z zaznaczeniem, że chodzi o dar dla „Znaku".

Prosimy wpłat takich nie łączyć z prenumeratą, ani z żadnymi innymi należnościami. (Na powyższe Konto nie może być wpłacana prenumerata).

TREŚĆ ZESZYTU

ZDARZENIA — KSIĄŻKI — LUDZIE

IN HOC
SIGNO
VINCES